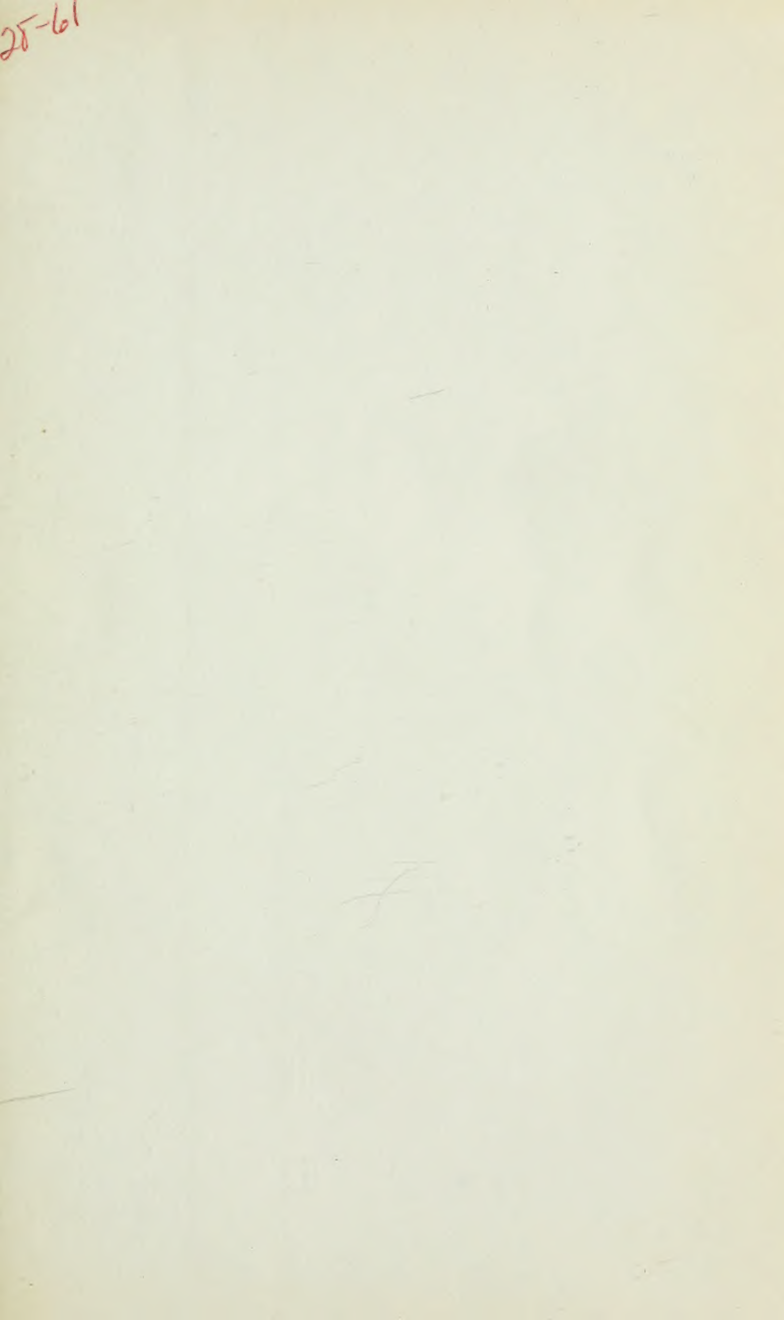

U d'/ of Ottawa
39003002819893


25-61

Jules-A-Martel a-lu

LES MAITRES DE LA MUSIQUE
Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Jean Chantavoine

Beethoven

TREIZIÈME ÉDITION



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

BEETHOVEN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

BEETHOVEN

PAR

JEAN CHANTAVOINE

AVEC CITATIONS MUSICALES DANS LE TEXTE

Treizième édition



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

BEETHOVEN

LA VIE

Ludwig-Maria van Beethoven est né à Bonn, le 16 décembre 1770, au numéro 382 de la Bonngasse, dans une chambre misérable où l'on ne peut entrer qu'en baissant la tête. Sa famille ne vivait à Bonn que depuis deux générations, ayant émigré d'Anvers en Allemagne dans le premier tiers du xviiie siècle. Il serait vain de prétendre expliquer par cette origine flamande quelques dispositions ou traits de Beethoven : à peine y pourrait-on rapporter, d'une manière encore bien conjecturale, ce goût de la grosse plaisanterie, de la farce même un peu lourde, du rire plantureux, qui ne le quitta jamais et dont les accès surgirent parfois dans ses heures de pire misère. Il est plus important de savoir, et de ne point oublier, que Beethoven naissait d'un père alcoolique et d'une mère tuberculeuse, car trop certain héritage a, sans aucun doute, empoisonné et abrégé sa vie.

Les parents de Beethoven appartenaient à une classe très modeste : son père, Johann van Beethoven, ténor à la chapelle de l'archevêque-électeur de Cologne, Maximilien-Frédéric, avait épousé Maria-Magdalena Kewerich, fille d'un cuisinier « électoral » de Trèves, veuve en premières noces d'un valet de chambre. Leur premier enfant, né le 2 avril 1769, était mort au bout de six jours ; le second fut le maître de l'*Héroïque ;* après lui vinrent Caspar-Anton-Carl, né en 1774, et Nicolaus-Johann, né en 1776. On menait une vie étroite chez les Beethoven : le traitement du père ne devait point dépasser deux cents thalers, et il en buvait une bonne partie. La détresse causée par le vice de son père, et supportée par sa mère avec une patience lassée de malade, tel fut, pour Beethoven, le premier apprentissage de l'existence. L'enfant trouva du moins dans ses premières années une chaude affection et un exemple de dignité chez son grand-père, le vieux Ludwig van Beethoven, ancien chanteur et chef d'orchestre de la chapelle électorale. Le vieillard mourut en décembre 1774 ; Beethoven achevait à peine sa quatrième année : il garda cependant à son grand-père un souvenir très tendre et, devenu homme, il se flattait de lui ressembler.

Une existence précaire dans un logis étroit,

entre un père brutal et une mère malade, c'est, semble-t-il, plus qu'il n'en faudrait pour flétrir chez un enfant les germes du génie. Mais la misère de cette famille végétait dans l'endroit le plus prospère, le plus gai qu'on pût imaginer. Bonn était alors une petite ville de neuf ou dix mille habitants, qui nouait son lacis de ruelles entre le cours ensoleillé du Rhin, et le château de l'archevêque-électeur. Aujourd'hui comme autrefois on sent ce que le Rhin, artère puissante de ces contrées, y apporte de lumière, de richesse et de joie. Il en est véritablement le père nourricier : ceux qui ont joué sur ses bords ne l'oublient pas. Au déclin de sa vie, Beethoven cherchera dans le Danube, à Krems, une image de ce Rhin qu'il souhaita toujours revoir, et ne revit qu'en fermant les yeux [1]. Deux de ses œuvres, s'il faut en croire la tradition, contiennent des mélodies populaires que son enfance aurait apprises des mariniers rhénans [2]. Pour Bonn, la souveraineté de l'archevêque-électeur, sous l'ancien régime, n'était pas un moindre bienfait : prince temporel, revêtu d'une dignité spirituelle qui enveloppait son pouvoir de bienveillance et de mansuétude, l'archevêque nour-

1. *Correspondance de Beethoven.* (Paris, 1904), p. 282.

2. Thème des variations du Septuor (op. *XX*) et finale de la sonate en *ut* majeur (op. *LIII*).

rissait la ville presque entière : il n'était guère de famille qui ne vécût de quelque charge, de quelque appointement, ou de quelque fourniture à sa cour. De plus, dans ces principautés minuscules, les divertissements du monarque s'égalent aux affaires d'État : la musique fleurissait à Bonn, musique d'église, puisque l'électeur était archevêque, musique de chambre et musique de théâtre. A la fin du XVIIIe siècle on peut dire que la musique constituait la grande affaire de Bonn : elle était de toutes les fêtes, de toutes les occasions, de tous les jours et pénétrait dans toutes les familles.

Chez les Beethoven, elle était de plus un métier, de père en fils. C'est ainsi qu'après son père Johann van Beethoven l'avait exercée ; c'est ainsi qu'il la conçut, après lui, pour son fils. L'enfant montra de bonne heure des dispositions marquées, sinon un penchant impérieux : des anecdotes apocryphes nous réduisent à supposer qu'il en fit d'abord juste assez pour donner à son père l'ambition de tirer de lui un petit saltimbanque du clavecin. On avait vu à Bonn, en 1764, un heureux père, M. Léopold Mozart, promenant de Cour en Cour, de château en château, une fillette et un bambin ravissants, et tirant bon profit de leurs jeunes talents. Johann van Beethoven choisit donc pour son fils la carrière d'enfant prodige, avec l'espoir d'être

lui-même un père impresario. Il assit le petit Ludwig devant une méchante épinette, et l'y condamna aux travaux forcés. L'enfant regimbait ou pleurait : le père lui donnait des coups. Son but unique en matière d'éducation musicale, était que Ludwig atteignît le plus vite possible à la plus grande virtuosité possible ; son moyen : attacher l'enfant devant le clavier, le plus longtemps possible, jusqu'à ce que le sang lui vînt aux ongles. Si le jour n'y suffisait pas, on prenait sur la nuit. Et, pour étonner les gens par cette précocité forcée, M. van Beethoven rajeunit bientôt son fils de deux ans : Ludwig fut la première dupe de cette supercherie et le resta jusqu'en 1810, où un projet de mariage l'ayant obligé à faire venir son extrait de baptême, il connut enfin la vérité. Grâce à l'impitoyable discipline paternelle, Beethoven âgé de neuf ans jouait déjà fort gentiment des sonates de Haydn, de Mozart, et de ce Clementi qu'il apprécia toujours beaucoup. Son père, vite dépassé, dut le confier à des soins plus éclairés : l'enfant eut alors pour maître un certain Pfeiffer, qui ne resta qu'un an à Bonn (1779-1780), puis l'organiste Van der Eeden, avec lequel il acquit assez vite sur l'orgue une habileté d'instrumentiste qui ne va pas sans une certaine culture musicale.

Van der Eeden, mort en 1782, eut pour suc-

cesseur Neefe, dont le principal titre de gloire est de lui avoir également succédé comme maître de Beethoven. Gloire très pure, d'ailleurs, et qu'on ne saurait trop célébrer : on peut croire que sans lui, Beethoven n'aurait pas existé. Christian-Gottlob Neefe (1748-1799)[1] avait été longtemps disputé entre la jurisprudence et la musique, celle-ci le guérissant d'une hypocondrie aiguë où l'autre le jetait ; il y a du Schumann en lui. A Bonn, dans l'intervalle de ses leçons, il cultivait un jardin qu'il avait acquis aux portes de la ville ; plus tard la Révolution faisait de lui un secrétaire de mairie. Il était tendre, doux, affectueux, et point pédant car il aimait son art ; tel était l'homme, tel fut le maître : la sincérité de son bon cœur confondait l'un avec l'autre. Il s'attacha tout de suite au malheureux enfant qui devenait son élève, et celui-ci fut moins malheureux ; il lui mit entre les mains le *Clavecin bien tempéré*, de Bach, que Beethoven posséda bientôt. Enfin Neefe guida — et aida probablement — Beethoven dans ses premiers essais de composition : les neuf *Variations* pour piano, sur un thème de Dressler (1783), les trois *Sonatines* pour piano, dédiées en 1783-1784 à l'électeur Maximilien-Frédéric,

1. Voir son *Auto-biographie* (*Allgemeine Musikalische Zeitung* (1799) p. 241) continuée par sa veuve (*ibid.*, p. 360).

et peut-être quelques-une des *Bagatelles* publiées en 1803, sous le numéro d'œuvre XXXIII.

Grâce à Neefe, Beethoven, dès l'âge de treize ans, put solliciter de Maximilien-Frédéric, le 15 février 1784, une place d'organiste adjoint : sa requête, appuyée par le comte Sigismund von Salm-Reiffenstein, fut admise le 29 février. Dès lors Beethoven, fonctionnaire appointé de la chapelle électorale, put apporter un soutien matériel à sa famille que son père, chaque année plus indigne, se montrait chaque année plus incapable de nourrir.

Quelques semaines plus tard, le 15 avril 1784, Maximilien-Frédéric mourait : il eut pour successeur au siège archiépiscopal et dans sa dignité électorale, un archiduc d'Autriche, fils de Marie-Thérèse, Maximilien-François. « Max-Franz », né en 1756, officier de l'armée autrichienne, était entré dans les ordres après une chute de cheval dont les suites l'avaient contraint d'abandonner la carrière militaire. La vie du siècle lui avait laissé un goût très vif pour les arts : il s'intéressait au théâtre, favorisait la musique, et en particulier la musique de chambre. Un octuor l'accompagnait dans ses séjours à Mergentheim, siège de l'ordre teutonique[1]. Son

1. Peut-être les Quatuors et Trio avec piano composés par

chambellan, le comte de Waldstein, non moins amateur de musique, distingua bientôt dans le peuple musical de Bonn le petit Beethoven ; il sut lui attirer la faveur du prince et, après Neefe, Max-Franz et Waldstein exercèrent une influence décisive sur l'avenir de Beethoven. Waldstein lui accorda plus d'un secours d'argent, qu'il faisait passer pour des gratifications de l'électeur, afin de ménager l'extrême susceptibilité de l'enfant. Mais surtout, amusé par les dons d'improvisateur que Beethoven montrait déjà, il stimula cette faculté, et « dégagea chez le jeune artiste le talent de varier et de développer sur-le-champ un thème[1] ». De même, dans des cercles plus familiers, on donnait à Beethoven la tâche de décrire par ces improvisations et variations le caractère des assistants[2]. Ces jeux d'enfant furent un premier effort pour trouver dans la musique le langage caractéristique, ou au moins l'interprète des émotions. Combien de ses œuvres les plus mûres, les plus achevées, gardent le caractère d'une improvisation, et quelle galerie de « variations », depuis celles sur la

Beethoven en 1785 et une première version de l'Octuor (op. *CIII*) (Quintette op. *IV*) l'ont-ils été à cette occasion.

1. Wegeler et Ries. *Biographische Notizen* (édition Kalischer), p. 18.

2. *Ibid.*, p. 25.

marche de Dressler, jusqu'aux derniers quatuors!

Tandis qu'il rencontrait chez Neefe un maître parfait, et à la Cour électorale d'utiles appuis, Beethoven trouva dans une famille amie ces exemples d'une vie calme, aisée, avenante, qui manquaient à son triste foyer. Ries, le père, l'avait introduit comme maître de forte-piano chez la jeune veuve d'un conseiller aulique, Mme von Breuning, mère de trois fils, Christophe, Étienne, Laurent, et d'une fille, Éléonore : Beethoven devint bientôt l'enfant de la maison. Son futur biographe Wegeler[1] y était alors son compagnon de jeux et nous rapporte que Beethoven « n'y passait pas seulement la plus grande partie du jour, mais souvent aussi la nuit. Là, il se sentait libre..... tout contribuait à égayer son humeur et à développer son esprit[2] ». Allait-on passer quelques jours chez le grand-père, à Kerpen, dans les environs de Cologne, que Beethoven était de la partie. Non seulement il noua avec Étienne von Breuning une amitié qui, sauf une assez longue éclipse, dura toute sa vie, non seulement il sentit pour Éléonore un attachement qui devint à la fois tendre et ombrageux, mais surtout il commença chez Mme von

1. Il épousa plus tard Éléonore von Breuning.

2. Wegeler et Ries, *Biographische Notizen* (éd. Kalischer), p. 14, 15.

Breuning la culture de son esprit et de son cœur, en partageant, avec les jeux des enfants, les soins et l'éducation que leur donnait une mère accomplie. Jusqu'alors son instruction, réduite aux rares loisirs que lui laissait l'étude de la musique, n'avait point dépassé le niveau de l'école primaire : lecture, écriture, quelques bribes de français, et des notions d'arithmétique assurément fort courtes, puisque Beethoven fut toute sa vie gêné par les plus simples opérations : ayant à multiplier 13 par 24, nous le voyons, sur un brouillon, à l'âge d'homme, additionner douze fois avec lui-même le nombre 24. Dans un milieu plus cultivé que le sien, il connut donc, avec la gaîté de l'enfance, les manières de la bonne société, les ornements de l'esprit : il découvrit les poètes à la mode, Gellert, dont il composa plus tard six chants religieux, et Klopstock, longtemps son favori, que seul Gœthe devait détrôner dans son cœur.

Beethoven atteignit ainsi l'adolescence, sans presque quitter Bonn et ses environs. Mais, en 1787, probablement à l'instigation du comte de Waldstein, Max-Franz envoya son jeune organiste à Vienne. Nous savons que ce voyage dura quelques semaines et se termina vers la fin de mai 1787. On peut supposer que, dans la pensée de ses hauts protecteurs, Beethoven se rendait à

Vienne pour y travailler sous la direction de Mozart. Il lui fut en effet présenté, et cette entrevue historique a suscité mille récits plus ou moins légendaires. Selon l'usage, Beethoven joua d'abord un morceau de bravoure devant Mozart qui, blasé de bonne heure sur ce genre de prouesses, n'en parut pas autrement émerveillé ; piqué au jeu par cette froideur, Beethoven lui demanda un thème à variations : Mozart lui en donna un, et l'improvisation de Beethoven le frappa : « Attention à ce jeune homme, dit-il ; il fera un jour parler de lui dans le monde. » Trente-six ans plus tard, la même scène se jouait dans la même ville de Vienne : l'un des acteurs, Mozart avait disparu ; Beethoven tenait son rôle : lui aussi écoutait d'abord avec méfiance, et puis finissait par embrasser l'enfant prodige qu'on venait de lui amener, Franz Liszt..... Ries écrit que Beethoven « lors de son premier séjour à Vienne, avait reçu de Mozart quelque enseignement » ; tout se borne à leur unique entrevue, et c'est pourquoi Beethoven revint si vite à Bonn. Sur le chemin du retour, il passa par Augsbourg où il rencontra sans doute le facteur de pianos, Stein, dont la fille Nanette, devenue M[me] Streicher, fut à Vienne, dans la suite, une des plus dévouées amies de Beethoven. A mesure qu'il approchait de Bonn, des lettres de son père le

pressaient de revenir en grande hâte, s'il voulait encore embrasser sa mère, parvenue au dernier période de la phtisie. Elle succomba quelques semaines après son arrivée, le 17 juillet 1787. Beethoven en éprouva une grande douleur : « Oh ! qui donc était plus heureux que moi, alors que je pouvais encore prononcer le doux nom de mère, et qu'il était entendu[1] ! » Il craignit aussi d'être lui-même atteint du mal qui venait d'emporter sa mère, et c'est une crainte dont il ne se délivra jamais.

Privé ou débarrassé de sa femme, M. Beethoven le père s'adonna sans retenue à l'intempérance, et la charge presque entière de la maison retomba sur son fils aîné. En 1789, Beethoven dut même demander la mise à la retraite de son père ; l'ancien ténor garda la moitié de son traitement, Ludwig en obtint la seconde moitié pour subvenir à l'entretien de ses deux jeunes frères[2]. Il travaillait d'ailleurs sans relâche : à ses fonctions d'organiste, il ajoutait de nombreuses leçons, données à contre-cœur et non sans irrégularité ; enfin il tenait un pupitre d'altiste au théâtre de Bonn, où l'on jouait des

1. *Correspondance*, p. 4.

2. Lorsque Beethoven quitta Bonn, en 1792, son frère Carl y était professeur de piano, et Nicolaus-Johann élève apothicaire.

Singspiele allemands de l'époque, et déjà quelques œuvres de Mozart, entre autres l'*Enlèvement au sérail*. Bientôt une double occasion permit à Beethoven de se produire avec un certain éclat comme compositeur officiel : l'empereur Joseph II étant mort, Beethoven fut chargé d'écrire en son honneur une cantate funèbre : aussitôt après — le roi est mort, vive le roi ! —il en écrivait une autre pour l'avènement de Léopold : ces deux cantates ont été retrouvées et publiées longtemps après la mort de Beethoven[1]; la première renferme un thème dont Beethoven devait se servir plus tard, dans le dernier finale de *Léonore-Fidelio*. De cette époque date également une musique de carrousel (*Ritterballet*) qui fut longtemps attribuée au comte de Waldstein. Nous trouvons donc le jeune Beethoven en passe de devenir musicien de Cour : lorsque Max-Franz, en 1791, se rend à Mergentheim, emmenant avec lui — tel un grand seigneur de *Wilhelm Meister* — sa comédie et sa musique, Beethoven fait partie de la joyeuse troupe. Pendant ces années de devenir, son amitié avec les Breuning continuait sans être interrompue, sinon troublée. Enfant, il avait joui en toute candeur de cette aimable hospita-

1. Édition Breitkopf et Härtel, vol. suppl.

lité ; peu à peu, le sentiment des situations respectives, des distances sociales, paraît lui en avoir gâté quelquefois le plaisir. De caractère déjà mélancolique et irritable, son indépendance avait des révoltes de fierté : il souffrait d'être un professeur quand il aurait voulu n'être qu'un ami. Les Breuning passaient avec indulgence sur ces accès : « Il a un *raptus* », disait-on ; mais lui, en gardait de pénibles repentirs. Enfin l'âge venait où son cœur, sensible aux grâces de quelques jeunes filles, Barbara Koch, Jeannette d'Honrath, une demoiselle von W***, se prit pour Eléonore von Breuning, d'une inclination plus tendre. Ses lettres à Éléonore[1] ne laissent aucun doute à ce sujet, et l'on y peut deviner avec quel tact cette charmante fille sut accueillir une pareille amitié.

Il semble que Beethoven se soit bientôt senti à l'étroit dans la petite ville électorale : dès 1787, il se plaint que le destin, à Bonn, ne lui soit pas favorable[2]. De son premier séjour à Vienne il rapporta certainement le désir d'un séjour plus durable dans la capitale, et ne manqua pas de l'exprimer : ses vœux furent longtemps combattus[3]. Une occasion permit enfin de les satis-

1. *Correspondance*, p. 7 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 4.

3. Lettre du comte de Waldstein, de Bonn, le 29 oct. 1792.

faire. Au mois de décembre 1790, Haydn, qui se rendait à Londres, passa par Bonn où, de longue date, ses symphonies et ses oratorios étaient en honneur. Une réception solennelle lui fut faite, une de ses Messes exécutée à la chapelle de la Cour, si bien qu'au retour de Londres, en juin 1791, il s'arrêta de nouveau à Bonn. L'orchestre électoral le fêta, à Godesberg, en un banquet où Beethoven lui soumit sa cantate funèbre sur la mort de Joseph II. Haydn en fit de grands éloges, encouragea le jeune homme à approfondir ses études, se déclara prêt, sans doute, à l'accepter comme élève. Bref, dix-huit mois plus tard, au commencement de novembre 1792, Beethoven prenait une seconde fois le chemin de Vienne, mais non pas plus que la première sans esprit de retour : Max-Franz l'y envoyait achever ses études et lui conservait, avec son titre, son traitement d'organiste. Pour répondre aux vœux du prince, Beethoven devait se perfectionner dans la théorie musicale aux leçons de Haydn, accompagner celui-ci à Londres, où il dirigeait des concerts importants, et revenir ensuite définitivement à Bonn en qualité de directeur de la chapelle électorale. Il n'est pas douteux qu'à ce moment Beethoven entrât dans ces vues : son père étant mort le 18 décembre 1792, il écrit de Vienne à l'électeur, pour demander le transfert

sur sa tête de la pension paternelle, et il signe encore : *organiste de la Cour*. Son traitement lui fut payé en effet pendant seize mois, jusqu'au jour où la Révolution française, gagnant le Rhin, chassa de Bonn Max-Franz qui, le 1er mars 1794, se vit contraint de licencier théâtre et orchestre pour se retirer à Munich, puis à Mergentheim, enfin à Dillingen.

***

Le voyage, pour gagner Vienne, dut être particulièrement long, car il fallait traverser un pays sillonné par les armées françaises ou les armées allemandes qui se retiraient devant elles après la prise de Mayence (21 octobre 1792). Dans un fragment de journal, qui rappelle son passage à Remagen, Andernach, Coblence, Beethoven se fâche d'avoir dû donner un thaler de pourboire à un cocher qui le jeta en pleine armée hessoise. Tout se borne à une mésaventure comique. Les spectacles de guerre dont il put être le témoin n'avaient rien d'affreux : il semblait que la Révolution française pénétrât en Allemagne moins par la force de ses armes que par la vertu d'un enthousiasme communicatif. Dans le pays rhénan, beaucoup accueillaient avec sympathie les idées et promesses de liberté qu'apportaient les vainqueurs. Beethoven dans

l'ardeur de ses vingt-deux ans, éprouva cette séduction, si forte sur tant de ses compatriotes : le voyage de 1792 est un obscur prélude de la *Symphonie héroïque*.

Les quatre premières années de Beethoven, à Vienne, furent faciles et heureuses. Les relations de famille qui unissaient Max-Franz à l'empereur François II, les liens de parenté ou d'amitié qui existaient entre la petite Cour électorale et la grande Cour impériale, assurèrent au jeune protégé de l'archevêque-électeur et du comte Waldstein un accueil particulièrement empressé dans cette riche aristocratie viennoise, où chaque grand seigneur se croyait obligé d'être dilettante et de jouer au Mécène. Il est vraisemblable aussi, étant donné l'esprit viennois, que la particule *van*, qui précédait le nom de Beethoven, rapprocha des princes, comtes et barons, ce jeune homme si intéressant, qui peut-être n'était point roturier. En quelques mois, Beethoven devint l'enfant gâté de la *gentry* viennoise. Il fut d'abord introduit chez le baron Gottfried van Swieten, fils du médecin de Marie-Thérèse, directeur de la Bibliothèque impériale, personnage important dans les deux sens du mot, assez rustre d'esprit, mais fastueux et qui se piquait de musique au point d'avoir signé sa douzaine de sympho-

nies. Van Swieten eut du moins le mérite d'apprécier Beethoven : il ne se lassait pas de l'entendre toute une soirée, et le priait même de venir « avec un bonnet de nuit dans son sac ». La faveur et l'intimité de ce seigneur contribuèrent d'une façon décisive au lancement de Beethoven dans la société viennoise. Plus précieuse encore lui fut l'amitié des deux frères Lichnowsky, le prince Carl et le comte Moritz, tous deux anciens élèves et amis de Mozart : la princesse Carl, née comtesse Christiane Thun, entourait Beethoven d'attentions : « Peu s'en fallait, dit-il plus tard, qu'elle ne me mît sous cloche, pour me soustraire au contact ou au souffle d'un indigne. » Bientôt, l'intimité de Beethoven avec les Lichnowsky fut assez grande pour qu'il fît de longs séjours chez eux, dans leur palais de l'Alsergasse, de 1794 à 1796. Le prince n'estimait pas seulement chez Beethoven le virtuose : il étudiait ses premières compositions. Enfin, chaque vendredi soir, le quatuor à cordes de Schuppanzigh, Sina, Weiss et Kraft, donnait chez le prince un concert intime. Plus tard c'est à de telles séances que, dans la même maison, furent exécutés pour la première fois par les mêmes artistes maints quatuors de Beethoven. Grâce aux Lichnowsky, Beethoven connut bientôt un autre de ses protecteurs, le

comte (devenu ensuite prince) André Cyrillowitch Rasumowsky, envoyé (1793) puis ambassadeur (1797) de Russie à Vienne, beau-frère de Carl Lichnowsky par son mariage avec la comtesse Élisabeth Thun. Dans cette hospitalière famille, Beethoven fut traité avec la plus intelligente délicatesse : on admettait les inégalités de son humeur, toujours sujette aux *raptus*, la négligence de sa coiffure ou de sa toilette, les provincialismes de son langage. De son côté il s'efforçait aux manières du grand monde : ses papiers de l'époque mentionnent des emplettes somptuaires, pardessus, bottes, souliers, bas de soie noire à un ducat, pommade, poudre. Dans l'écurie du prince, il entretient un cheval de louage, il caracole au Prater ; il note l'adresse d'un professeur de danse ! Beethoven va tourner au petit maître ; pourtant cette existence quelque peu parasitaire ne le grise ni ne l'absorbe : il s'en amuse, mais il regrette les contrées du Rhin et le caractère sérieux de l'Allemagne septentrionale, parmi ces Autrichiens légers que le despotisme policier ne révolte pas pourvu qu'on leur laisse « leurs saucisses blanches et leur bière ». Lichnowsky est et restera longtemps « son ami le plus chaud », l'un « parmi les plus éprouvés », mais ce ne sont que des « amis viennois et de simples instruments dont

il joue. Il songe au mariage et demande à l'éditeur Simrock si l'une de ses filles — elles ont dû grandir, depuis le temps ! — ne ferait pas l'affaire[1].

Surtout, envoyé à Vienne pour y travailler, Beethoven n'oubliait pas le but de la mission qu'il put d'abord croire temporaire. Dès son arrivée dans la capitale, muni d'une recommandation de l'électeur, il fut mené chez Haydn par cet excellent baron Zmeskall von Domanovecz, qui devint plus tard un de ses familiers. L'enseignement commença aussitôt, jusqu'au moment où Haydn, partant pour Londres (janvier 1794) remit Beethoven aux mains du théoricien Albrechtsberger (1736-1809) qui lui donna des leçons, trois fois par semaine, jusqu'en mars 1795. Nous aurons à examiner plus loin la matière et la nature de cet enseignement, et l'influence qu'il put exercer sur la formation artistique de Beethoven. Les rapports personnels entre Haydn et l'impatient disciple qu'il appelait le « Grand Mogol » ne furent pas sans nuages ; Haydn trouvait Beethoven trop audacieux dans ses premiers essais ; Beethoven jugeait Haydn négligent. Outre les leçons d'Haydn et d'Albrechtsberger, et quelques conseils de Schenk, de

1. Voir Frimmel, *Neue Beethoveniana* et *Correspondance, passim.*

Förster, Beethoven s'instruisit auprès de Salieri dans la composition vocale ; une note de ses papiers nous incline à croire qu'il travailla le violon avec le gros Schuppanzigh, (1776-1830) dont le nom désormais reste inséparable de celui de Beethoven comme ayant été le premier interprète des quatuors. Enfin, Beethoven ne néglige pas l'étude du piano : sa virtuosité est encore son plus beau titre de gloire, il la cultive; il se flatte de pouvoir seul exécuter certains passages scabreux [1]. Son jeu est hardi, brillant, plein d'une fougue qui en compromet parfois la netteté ; bientôt il rivalisera avec le pianiste Wölfl aux longs doigts, et Vienne se passionnera pour ce tournoi comme Paris, vers 1836, se partagera entre Liszt et Thalberg.

Entre temps, s'il étudie encore, déjà il compose et publie, dès 1793, ses variations de piano et violon sur le *Se vuol ballare* de Mozart, des variations de piano à deux mains (*Es war einmal*), à quatre mains (sur un thème du comte Waldstein) ; en 1795, les trois trios, op. I, pour piano, violon et violoncelle. Ses compositions causent quelque étonnement : on lui reconnaît un peu de génie ; il y a dans sa musique un accent qui surprend les timides et irrite les envieux. Haydn

1. *Correspondance*, p. 10.

lui conseille de garder en portefeuille le trio, op. I, en *ut* mineur, qui vraiment va trop loin. Un fabricant de variations à la grosse, l'abbé Gelinek — une épigramme lui dit : « Le seul thème que tu ne varies point, c'est toi-même » — se pose en rival et dénigre Beethoven. Qu'importe ; les éditeurs paient bien, il a des amitiés puissantes et la faveur du public.

Au bout de trois ans à peine, sa renommée est assez grande pour qu'il puisse entreprendre une tournée artistique dans toute l'Allemagne : en janvier 1796 le voici à Nuremberg, d'où il retourne à Vienne ; il en repart aussitôt pour Prague, où il compose sa grande scène *Ah ! Perfido* (op. LXV), puis à Leipzig, à Dresde, à Berlin enfin où nous le trouvons au mois de juin 1796. Il joue à la Cour et Frédéric-Guillaume III lui fait présent d'une tabatière remplie de louis d'or. Parmi les musiciens il rencontre Fasch, le directeur de la Singakademie, Zelter qui le sera plus tard, Himmel, et surtout le prince Louis-Ferdinand de Prusse [1], excellent pianiste et compositeur honorable, auquel il dédiera le Concerto en *ut* mineur, et qui assistera chez le prince Lobkowitz à la première audition de l'*Héroïque*. Malgré un si brillant séjour, Beetho-

1. Tué à la bataille de Saalfeld, en 1806.

ven garda de Berlin un souvenir peu sympathique : n'écrira-t-il pas, en 1811, à Bettina Brentano : « Comment vous vous trouvez à Berlin... je pouvais bien le penser... bavarder sur l'art sans agir !!! Le meilleur croquis s'en trouve dans la poésie de Schiller, les *Fleuves*, là où parle la Sprée[1]. » Il dut donc se retrouver avec plaisir dans le milieu plus élégant de Vienne, choyé par les Lichnowsky, Rasumowsky, Pasqualati, Browne, Fries, etc.

Mais c'est alors que commença pour lui une terrible crise qui devait le mener, quelques années plus tard, aux pires désespoirs. En 1796 ou 1797, Beethoven éprouva des bourdonnements d'oreille, qui peu à peu s'installèrent ; il comprit bientôt qu'il devenait sourd. Jusqu'en 1800 il n'avoua à personne les débuts et les progrès de cette infirmité ; il dissimulait, et feignait la distraction quand il fallait s'excuser de n'avoir pas entendu. Il comptait aussi sur les médecins, Franck, le major Vering, J. A. Schmidt, le père Weiss, pour guérir cette incommodité qu'il attribuait, soit aux suites d'un refroidissement, soit — détour étrange ! — à l'entérite chronique dont il ne cessa de souffrir sa vie durant. Vers 1800, ses entrailles, qu'on soigne plus facile-

1. *Correspondance*, p. 86.

ment, vont mieux, mais l'ouïe ne s'améliore pas, et il semble perdre l'espoir de la guérison ; honteux d'avouer à ses amis de Vienne qu'il est atteint dans le plus « noble » et le plus parfait de ses sens, il se confie, sous le sceau du secret, à des amis d'élection, Wegeler et le pasteur Amenda : « Ton Beethoven vit très malheureux : sache que la plus noble partie de moi-même, mon ouïe a beaucoup perdu ; déjà lorsque tu étais auprès de moi j'en sentais des symptômes, mais je le taisais, maintenant cela n'a fait qu'empirer[1].» « Pour te donner une idée de cette étrange surdité, je te dirai qu'au théâtre je dois me pencher tout contre l'orchestre pour comprendre l'acteur. Les sons élevés des instruments, des voix, si je suis un peu loin je ne les entends pas... Parfois aussi, j'entends à peine si l'on parle doucement — et encore rien que les sons, pas les mots ; pourtant sitôt que quelqu'un crie, cela m'est insupportable... J'ai souvent maudit mon existence et le créateur ; Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si je ne puis faire autrement, braver mon destin, bien qu'il doive y avoir des moments de ma vie, où je serai la créature la plus malheureuse de Dieu[2]. »

Pourtant, Beethoven put se croire un moment

1. A Amenda. *Correspondance*, p. 16, 17.

2. A Wegeler, *ibid.*, p. 23.

consolé : l'amour parut l'arracher à ses tristesses, mais c'était pour l'y rejeter bientôt plus profondément. Parmi ses élèves se trouvait une jeune fille de seize ans, la comtesse Giulietta Guicciardi : elle avait des cheveux d'ébène, de grands yeux noirs, une âme ardente avec la naïveté de la première jeunesse. Beethoven l'aima, comme il aimait, avec une extraordinaire violence de passion. Il se crut aimé, et vit poindre l'aurore d'une vie nouvelle ; le 16 novembre 1800, il écrit à Wegeler : « Je vis à présent d'une façon un peu plus agréable... Ce changement est l'œuvre d'une magique enfant qui m'aime et que j'aime[1]. » La dédicace de la sonate au « Clair de lune » était comme un cadeau de fiançailles lorsque Giulietta, dans des circonstances restées assez obscures, rompit avec Beethoven pour épouser un jeune homme de dix-sept ans, le comte Venceslas von Gallenberg[2]. C'était en 1802 : désespéré, Beethoven se réfugia d'abord à Iedlersee, chez son amie la comtesse Erdödy. La solitude d'Heiligenstadt, près Vienne, où il passa ensuite l'été loin du monde et du bruit, pour calmer son cœur et

1. *Correspondance*, p. 29, 30.

2. Beethoven eut l'occasion de revoir la comtesse de Gallenberg en 1823 : il écrit à ce propos, en français, dans un cahier de conversation au milieu d'un entretien avec Schindler : « *elle cherchoit moi pleurant* (c'est-à-dire *en pleurant*) *mais je la méprisois* ».

ménager ses oreilles, ne fit qu'aggraver son amertume. C'est de là qu'il écrivit pour ses deux frères[1] la déchirante confession connue sous le nom de « Testament d'Heiligenstadt » : « O hommes qui me jugez haineux, revêche ou misanthrope, dit-il, combien vous me faites tort ; vous ne savez pas la cause secrète de ce qui vous paraît ainsi ; mon cœur et mon esprit furent dès l'enfance portés au tendre sentiment de la bienveillance, et même j'ai toujours été disposé à accomplir de grandes actions, mais pensez seulement que, depuis six ans, un mal incurable m'a frappé, aggravé par des médecins inintelligents... Né avec un tempérament vif et ardent, sensible même aux distractions de la société, il a fallu de bonne heure m'isoler, mener une vie solitaire... Il ne m'était pas possible encore de dire aux hommes : Parlez plus haut, criez, car je suis sourd. Ah ! comment me serait-il possible d'alléguer alors la faiblesse d'*un sens* qui devrait être chez moi à un plus haut degré de perfection que chez les autres... Mais quelle humiliation quand quelqu'un, se tenant près de moi, entendait au loin une flûte et que moi *je* n'entendais *rien* ou que quelqu'un

1. Ses deux frères l'avaient suivi à Vienne : il avait procuré à Carl un emploi dans l'administration de la dette publique ; Johann acheta bientôt une pharmacie à Linz.

entendait *chanter le pâtre*, et que je n'entendais rien non plus; de tels événements me jetaient presque dans le désespoir; peu s'en fallait que je misse moi-même fin à mon existence. L'art seul m'a retenu... Peut-être irai-je mieux, peut-être pas, j'ai pris courage; à vingt-huit ans[1] déjà contraint de devenir philosophe, ce n'est pas possible, et plus pénible pour l'artiste que pour quiconque. Divinité, ton regard descend en moi, tu le peux, tu sais que l'humanité et un penchant à la bienfaisance y demeurent. O hommes, si jamais vous lisez ceci, pensez que vous m'avez fait tort! Que le malheureux se console en trouvant un être pareil à lui, qui, malgré tous les obstacles de la nature, a tout fait cependant pour être admis au rang des artistes et des hommes dignes... C'en est fait, je vais avec joie au-devant de la mort... etc.[2]. » Et quatre jours après, le 10 octobre, il ajoute ces quelques lignes : « Comme les feuilles de l'automne tombent, sont fanées, elle aussi [l'espérance de la guérison] est desséchée pour moi; presque comme je vins ici je m'en vais. Même, ce haut courage qui m'animait souvent dans les beaux jours de l'été, il a disparu. O providence! laisse

1. Rappelons que Beethoven se croyait plus jeune qu'il ne l'était en réalité. Cf. *supra* p. 5.

2. Heiligenstadt, 6 oct. 1802, *Correspondance*, p. 42 et suiv.

une seule fois un pur jour de *joie* m'apparaître; depuis si longtemps déjà l'écho intime de la vraie joie m'est étranger. Oh ! quand, oh ! quand, ô Divinité ! pourrai-je de nouveau le sentir dans le temple de la Nature de hommes. Jamais? Non. Oh ! ce serait trop dur ! »

La vie reprit cependant et les années qui suivirent furent particulièrement fécondes : l'*Héroïque*, la sonate op. LIII, la composition de *Léonore*, sa représentation au théâtre « An der Wien » le 20 novembre 1805, sa reprise en mars 1806, en forment les principaux événements. Chaque année aussi, Beethoven donnait un grand concert, une « académie » pour l'exécution de ses œuvres les plus récentes : il était discuté, sans doute, mais admiré, célèbre.

En 1806, un nouvel amour s'empara de lui : il s'éprit violemment de Thérèse de Brunsvik, sœur de son ami Franz de Brunsvik. Trois lettres de passion « à son immortelle bien-aimée », et qui ne portent ni suscription ni millésime, s'adressaient sans doute à elle[1] : « Mon

1. Il est douteux que les historiens parviennent jamais à identifier avec certitude la destinataire de ces lettres qui, du reste, ne furent probablement jamais expédiées. Schindler et après lui M. Kalischer opinent pour Giulietta Guicciardi; M. von Frimmel pour Magdalena Willmann; Thayer et La Mara pour Thérèse de Brunsvik, etc. La question demeure ouverte. Voir notamment Thayer-Deiters, *Beethoven's Leben*, éd.

ange, mon tout, mon moi.....! Pourquoi cette tristesse profonde quand la nécessité parle! Notre amour peut-il vivre d'autre chose que de sacrifices et de renoncements?..... Ma poitrine est pleine de choses à te dire. Ah! il y a des moments où je trouve que la parole n'est rien encore..... » Et le même soir : « Ah! là où je suis, tu es aussi avec moi, avec moi et toi, je ferai que je puisse vivre avec toi, quelle vie!!!... Ah! Dieu! si près! si loin! n'est-ce pas un vrai édifice céleste que notre amour, mais solide comme le firmament? » Puis, le lendemain : « Bonjour, le 7 juillet. — Encore au lit, mes idées se pressent déjà vers toi, mon immortelle bien-aimée, de-ci, de-là, attendant du destin qu'il nous exaucera; je ne puis vivre qu'entièrement avec toi ou pas du tout; oui, j'ai résolu d'errer au loin jusqu'à ce que je puisse voler dans tes bras, me dire tout à fait chez moi auprès de toi, et élever mon âme, entourée par toi, jusqu'au royaume des esprits... Sois calme, ce n'est qu'en envisageant avec calme notre existence, que nous pourrons atteindre notre but : vivre ensemble; — sois calme, — aime moi, — aujourd'hui, — hier, quels désirs et quelles larmes pour toi, — toi, toi, ma vie, — mon tout. —

Riemann, tome II, et La Mara, *Beethoven's unsterbliche Geliebte* (Leipzig, 1909, Breitkopf et Härtel).

Adieu. Oh! continue à m'aimer, ne méconnais pas le cœur très fidèle de ton aimé,

L.

« Éternellement à toi, éternellement à moi, éternellement à nous[1]. »

La comtesse Thérèse répondait au sentiment de Beethoven : ils s'étaient fiancés et Beethoven séjourna avec elle, pendant l'été de 1806, à Martonvasàr en Hongrie, chez Franz de Brunsvik. L'*Appassionnata*, qui traduit en musique les lettres à « l'immortelle bien-aimée », fut terminée alors ; la quatrième Symphonie, pleine d'une si heureuse sérénité, date de la même époque. Un instant, Beethoven put croire qu'il touchait au bonheur et une fois encore le bonheur lui échappa. Il est difficile de déterminer avec précision quand et comment eut lieu la rupture : dans des souvenirs tardifs, communiqués verbalement[2], la comtesse Thérèse la place en 1810 ; c'est inadmissible car, dès 1809, Beethoven écrit à son ami Zmeskall : « Maintenant, tu peux m'aider à chercher une femme ; si là-bas, à F..., tu en trouves une qui peut-être accorde un soupir à mes harmonies... engage d'avance. Mais

1. *Correspondance*, p. 57 et suiv.

2. Mariam Tenger, *Beethoven's unsterbliche Geliebte, nach persönlichen Erinnerungen* (Bonn, 1890, Nusser).

il faut qu'elle soit belle ; je ne puis rien aimer qui ne soit beau ; sinon il faudrait m'aimer moi-même[1]. » Selon la comtesse Thérèse, c'est Beethoven qui se dégagea le premier : peut-être, mais il garda au fond du cœur une profonde tendresse pour son « immortelle bien-aimée » ; sans doute il pense à elle dans l'admirable cycle de mélodies « à la Bien-Aimée absente » (1816) ; il conserva toujours, et couvrait souvent de baisers, en le baignant de larmes, son portrait qu'elle lui avait donné[2].

C'est aux projets d'avenir et de mariage alors caressés par Beethoven qu'il faut probablement rapporter ses efforts pour s'assurer, à Vienne ou ailleurs, une position stable. En 1807, un changement de direction des Théâtres Impériaux et Royaux, lui laissa croire que l'occasion était favorable pour y trouver un appointement : il proposa ses services aux conditions suivantes : « 1° Il [Beethoven] s'oblige et s'engage à composer annuellement au moins un *grand opéra*, qui sera choisi conjointement par l'honorable direction et le soussigné ; en revanche il demande un *traitement fixe*, annuel, de 2400 flo-

1. *Correspondance*, p. 77-78.

2. Un autre amour de Beethoven, pour Thérèse Malfatti, embrouille encore, grâce à la similitude des prénoms, l'histoire déjà si hypothétique de sa passion pour Thérèse de Brunsvik.

rins, ainsi que le bénéfice de la recette à la troisième représentation de chacun de ces opéras.

2° Il s'oblige à livrer annuellement gratis une *petite opérette* ou un *divertissement*, *des chœurs*, des morceaux de circonstances, selon le désir et les besoins de l'honorable direction; pourtant il nourrit la confiance que l'honorable direction n'hésitera pas, pour des travaux particuliers de ce genre, à lui assurer *un jour* dans l'année pour un *concert à son bénéfice*, dans un bâtiment du théâtre[1]. » Par bonheur, la direction eut la maladresse de refuser. Peu de temps après, le roi Jérôme de Westphalie offrait à Beethoven un traitement annuel de 600 ducats pour diriger les rares concerts de sa Cour, à Cassel. Beethoven fut à la veille d'accepter : « Je ne suis même pas obligé, écrit-il, de diriger les opéras que j'écris. De tout cela il ressort clairement que je puis me consacrer entièrement au but de mon art : écrire de grandes œuvres. Et aussi un orchestre à ma disposition. » Mais un concert, donné par Beethoven le 22 décembre 1808, avec les cinquième et sixième symphonies, et la Fantaisie chorale, venait justement de montrer mieux que jamais la vigueur et l'éclat de son génie. La société viennoise s'émut à l'idée

1. *Correspondance*, p. 63.

de le perdre et quelques amis, la comtesse Erdödy, Gleichenstein, le Dr Dorner, s'employèrent à le retenir : après bien des négociations, en 1809, une rente de 4.000 florins lui fut assurée par l'archiduc Rodolphe (1.500 fl.), le prince Lobkowitz (700 fl.) et le prince Ferdinand Kinsky (1.800 fl.). Les signataires s'engageaient à servir cette rente, sans conditions, aussi longtemps que Beethoven n'aurait pas obtenu une situation officielle équivalente, et à la lui continuer au cas même où l'âge et la maladie l'empêcheraient d'exercer son art. Beethoven, de son côté, s'engageait à ne quitter Vienne que temporairement, pour des villégiatures ou des tournées. On lui laissait espérer qu'à ces avantages matériels s'ajouterait bientôt le titre de chef d'orchestre impérial.

4.000 florins représentent au moins 10.000 francs de monnaie actuelle : l'affaire paraissait donc bonne pour Beethoven ; elle fut très mauvaise. L'archiduc Rodolphe (1788-1831), jeune prince aimable et bon, mais malingre, chétif, souffreteux, n'aimait pas seulement l'art musical : il le cultivait et fit payer à Beethoven, en leçons fréquentes, les 1.500 florins de sa contribution annuelle. Jusqu'en 1823 [1], Beethoven dut se

1. Même après son installation au siège archiépiscopal d'Olmütz, en 1820, Rodolphe séjournait souvent à Vienne.

rendre deux ou trois fois par semaine à la Burg, auprès de son impérial élève, pour lui enseigner le contrepoint et corriger ses essais de composition. Il n'est pas douteux que Beethoven eût de l'affection pour son « petit archiduc » ; il n'en souffrait pas moins d'une servitude dont il essayait de se libérer souvent par mille excuses, mais qui l'excédait, l'irritait, et le réduisait presque à la « mendicité », en lui prenant un temps précieux.

Le prince Kinsky étant mort, le 3 novembre 1812, d'une chute de cheval, Beethoven dut engager avec sa succession un long et pénible procès qui se termina, en 1814, à son avantage : mais, pendant un an et demi, il n'avait rien touché des dix-huit cents florins. Quant à Lobkowitz, après s'être montré fort irrégulier dans ses paiements — Beethoven toucha en 1815 un arriéré qui remontait à 1811 — il mourut en 1816, et l'annuité de six cents florins, représentant sa quote-part, fut désormais perdue pour Beethoven. De plus la détresse financière causée par la guerre de 1809, amena l'État autrichien, en mars 1811, à décréter un *Finanzpatent* qui réduisait considérablement la valeur réelle du papier-monnaie. Beethoven fut ainsi menacé de voir son traitement tomber à seize cents florins, et il fallut de nou-

veaux efforts pour en obtenir le maintien intégral. On le voit, cette fameuse « Constitution » de 1809, qui devait assurer à Beethoven la tranquillité matérielle, fut pour lui une cause de soucis perpétuellement renouvelés.

Il souffrit doublement de la guerre, en 1809 : après la prise de Vienne, Napoléon, pour en détruire les fortifications, fit jouer la mine sous le glacis devant lequel demeurait Beethoven, dans la maison du baron Pasqualati : ses oreilles en pâtirent, tandis que la ruine de sa patrie adoptive affligeait et indignait son cœur.

Les années suivantes apportèrent à Beethoven des amitiés nouvelles, et un regain de célébrité : cette période plus heureuse se traduit dans son œuvre, par le trio op. XCVII (à l'archiduc), les septième et huitième symphonies, etc. Au printemps de 1810, Bettina Brentano, la jeune amie de Gœthe, se trouvant de séjour à Vienne, connut Beethoven qui faillit bien détrôner Gœthe dans son cœur : « A toi je puis bien avouer, écrit-elle au grand poète, que je crois à un charme divin qui est l'élément de la nature spirituelle ; ce charme, Beethoven l'exerce dans son art... Tous les jours il vient ou je vais chez lui. J'en oublie la société, les musées, le théâtre et même la tour de Saint-Etienne... O Gœthe, aucun empereur et aucun

roi n'a, comme ce Beethoven, conscience de sa puissance, et de ce que toute force vient de lui... Si je le comprenais comme je le sens, je saurais tout [1]. » Beethoven, de son côté, s'intéressa passionnément à cette jeune fille de vingt-cinq ans que l'amitié du grand Gœthe illustrait. Jamais encore il n'avait rencontré chez aucune femme un esprit si cultivé, si brillant : s'il ne l'aima pas, il s'enthousiasma pour elle et lui fit même... un sonnet, — lequel certes ne vaut pas « un long poème ». Après qu'elle a quitté Vienne, il lui écrit : « Je suis en société comme un poisson sur le sable, qui se retourne, se retourne, et ne peut s'en aller jusqu'à ce qu'une bienfaisante Galathée le rejette dans la puissante mer. Oui, j'étais bien au sec, très chère amie, j'ai été surpris par vous dans un instant où le découragement était tout à fait maître de moi, mais vraiment il disparut à votre aspect..... Combien chers me sont les quelques jours où nous bavardions, ou plutôt correspondions ensemble ; j'ai gardé tous les petits papiers où sont vos spirituelles, chères, très chères réponses, ainsi je dois donc à mes mauvaises oreilles que la meilleure partie de ces causeries passagères soit écrite [2]. » C'est sans doute

1. *Gœthe's Briefwechsel mit einem Kinde*, *passim*.

2. *Correspondance* p. 82 et suiv. ; c'est la première appa-

à l'instigation de Bettina que Beethoven composa alors tant de vers ou de textes de Gœthe, entre autres, *Mignon*, *Nouvel Amour*, *Egmont*, etc. En 1811, Beethoven, envoyé par son médecin aux eaux de Teplitz près de Carlsbad, en Bohême, y rencontra une société brillante de princes, de nobles, d'écrivains et d'artistes Le poète Tiedge s'y trouvait avec son inséparable amie, la comtesse Elise van der Recke, accompagnée d'une jeune cantatrice berlinoise Amélie Sebald, pour laquelle Beethoven paraît avoir ressenti une vive inclination. L'année suivante il retourna donc à Teplitz, y retrouva Mlle Sebald, mais surtout il y connut Gœthe. Cette rencontre, dont il se promettait les joies les plus hautes, fut une déception : il s'en ouvre à Bettina dans une lettre bien curieuse : « Hier en rentrant, nous rencontrâmes toute la famille impériale ; nous les voyions venir de loin et Gœthe se dégagea de mon bras, pour se mettre de côté ; j'eus beau dire tout ce que je voulais, je ne pus le faire avancer d'un pas ; j'enfonçai mon chapeau sur ma tête, boutonnai mon paletot, et je donnai, les bras derrière le dos, en plein milieu du tas ; princes et courtisans ont fait la haie, le duc Rodolphe m'a tiré

rition dans la vie de Beethoven, des « Cahiers de conversation ».

son chapeau, madame l'impératrice m'a salué la première. Ces messieurs me *connaissent;* je vis avec une vraie joie la procession défiler tout du long devant Goethe; il se tenait de côté, chapeau bas, et profondément courbé ; alors je lui ai lavé la tête..... Dieu! si j'avais pu passer auprès de vous un aussi long temps que *lui*, croyez-moi j'aurais produit beaucoup plus de grandes choses... » etc. [1]. Gœthe de son côté, déjà mis en méfiance contre Beethoven par son informateur musical Zelter, mortifié peut-être de ce que Bettina Brentano admît Beethoven au partage d'un piédestal jusqu'alors incontesté, Gœthe, après cette scène, tint Beethoven pour une sorte de fou : « J'ai fait connaissance de Beethoven à Teplitz, écrit-il [2]. Son talent m'a rempli d'étonnement; mais c'est malheureusement une personnalité tout à fait indomptée, qui n'a sans doute pas entièrement tort de trouver le monde détestable, mais qui certes ne le rend ainsi plus agréable, ni à lui-même ni aux autres. »

Désormais, il l'ignora, et négligea même de répondre, en 1823, à une lettre où Beethoven lui demandait son appui pour obtenir du grand-duc

1. *Correspondance*, p. 94-95.

2. *Briefwechsel zwischen Gœthe und Zelter* (éd. Reclam, Leipzig), I, 328.

de Saxe-Weimar une souscription à la *Messe* en *ré*.

Les trois années 1813 à 1815 marquent, pour Beethoven, l'apogée de son existence. Maëlzel (1772-1838) le célèbre inventeur à qui nous devons le métronome, venait d'inventer d'abord une sorte de grande boîte à musique, à timbres multiples, le *Panharmonica* : sur sa demande, Beethoven composa pour cet instrument une grande symphonie descriptive : *la Victoire de Wellington ou la bataille de Vittoria* (op. XCI), qu'il transcrivit bientôt pour l'orchestre, un orchestre auquel s'ajoutent des coups de canon, décharges de mousqueterie, etc. L'œuvre se divise en deux parties : 1° la *Bataille* : d'un côté du théâtre résonne le *Rule Britannia*, annonçant l'armée anglaise, de l'autre *Marlborough s'en va-t-en guerre*, annonçant l'armée française ; la bataille se déchaîne et se déroule par les répétitions d'un même motif, de degré en degré ; 2° la *Symphonie de victoire*, où intervient le *God save the King*. L'ensemble ne manque pas de puissance sonore, mais cette gigantesque amusette musicale ne soutient pas la moindre comparaison avec l'*Héroïque* : dans l'œuvre de Beethoven elle reste en marge. Or, exécutée le 8 décembre 1813 au profit des blessés de Hanau[1] quelques

1. La bataille de Hanau avait été livrée le 30 et le 31 octobre.

mois après la bataille des Nations, au moment où l'Autriche, cette vieille favorite de la défaite, faisait nombre à la curée et s'en attribuait l'honneur, la *Victoire de Wellington* fut accueillie par des transports extraordinaires que n'avaient connus ni l'*Héroïque*, ni la *Pastorale*, ni *Léonore*. On dut la rejouer le 12 décembre, le 2 janvier, le 27 février, le 25 mars. Beethoven se vit illustre comme un général vainqueur. Du coup on s'avisa que *Léonore* n'était peut-être pas un si mauvais opéra : remanié par Beethoven, repris le 21 mai 1814 sous le titre de *Fidelio*, il obtint un succès digne de lui, et vingt-deux représentations dans la même année. On fit de Beethoven le musicien officiel du Congrès de Vienne qu'il célébra dans une cantate *le Moment glorieux* (op. CXXXVI) composée en septembre 1814, exécutée le 29 novembre : il chanta de même les deux prises de Paris, en 1814 et 1815, par deux chœurs la *Résurrection de la Germanie* et *Tout est accompli !* œuvres pompeuses, aussi étrangères à son génie que la *Victoire de Wellington*. Fêté ainsi à contre-sens, et comme si lui-même eût vaincu Napoléon, Beethoven semble s'être quelque peu délecté à cette adulation : dans une lettre à Amenda, le 12 avril 1815, ne lui écrit-il pas négligemment, en *post-scriptum* : « En m'écrivant, tu n'as besoin de nulle autre suscription

que mon *nom*[1]. » Sans aucun doute, cela le flatte.

⁂

Un événement de famille allait bouleverser son existence et en réduire les onze dernières années à une suite ininterrompue de soucis domestiques, dont le détail pourrait remplir plusieurs volumes.

Le 14 novembre 1815, son frère Caspar-Anton-Carl, employé à l'administration de la dette publique, mourut de phtisie, âgé de quarante et un ans. Il avait épousé en 1806 la fille d'un tapissier, Johanna Reiss, qui ne tarda pas à mener une conduite fort légère ; des scènes très violentes se succédaient dans ce ménage, où un fils, Carl, était né le 4 septembre 1807. A la veille de sa mort, le malade, dans un codicille, avait remis en commun à sa femme et à son frère — recommandant à celle-ci la complaisance, à celui-là plus de modération — la garde du petit Carl. Mais Beethoven, très sévère sur les mœurs, et sachant l'indignité foncière de sa belle-sœur, décida de lui enlever l'enfant. Tel lui apparut son devoir, et dès lors il en poursuivit l'accomplissement par tous les moyens — de droit et de

1. *Correspondance*, p. 121.

force. Entre lui et celle qu'il appelait la « reine de la nuit[1] », commença une série de procès et d'intrigues, avec appels, contre-appels, enquêtes, etc. En premier lieu il attaqua la décision du tribunal de la Basse Autriche qui partageait la tutelle de Carl entre la mère et l'oncle ; il réclama pour lui seul cette charge ; éclairé sur la veuve, le tribunal donna gain de cause à Beethoven, le 9 janvier 1816, et le nomma tuteur exclusif : « Considère C[arl] comme ton propre enfant, écrit alors Beethoven dans son journal. » Il le mit d'abord en pension, le 28 janvier 1816, chez M. et Mme Gaëtan Giannatasio del Rio. Il allait souvent l'y voir[2], le ramenait chez lui, prenant soin de sa santé, de ses études, de son linge. Mais il eut des scrupules : « *Verum gutta cavat lapidem*, écrit-il encore dans son journal.. Mille beaux moments disparaissent quand des enfants sont dans un pensionnat brutal, alors que chez de bons parents ils pourraient recevoir les impressions qui rempliraient leur âme et dureraient jusqu'à l'âge le plus avancé. » Il reprit donc Carl chez lui, le 24 janvier 1818. Mais Carl,

1. Allusion à la *Flûte Enchantée* de Mozart, où le grand prêtre Sarastro enlève à la Reine de la Nuit sa fille Pamina.

2. Mlle Fanny Giannatasio del Rio, qui s'intéressa tendrement à Beethoven, a laissé un journal publié par Nohl (*Eine stille Liebe zu Beethoven*, 1857), source importante pour la biographie du maître.

excité par sa mère qui venait le voir en cachette chez Giannatasio, s'enfuit de chez son oncle pour rentrer chez elle. La « reine de la nuit » obtint alors que Carl lui fût rendu, sous la subrogé-tutelle du syndic municipal Nussböck; celui-ci ayant vite jugé à sa valeur la misérable Johanna, résigna ses fonctions, et Carl entra, en mai 1818, à la pension Blöchlinger. Beethoven réclama de nouveau la tutelle, adressant de longs mémoires à la municipalité pour soutenir sa cause. Débouté le 4 novembre 1819, il alla en appel, et obtint satisfaction entière au commencement de 1820.

Tant de procès entraînaient bien d'autres soucis : le soin de Carl occupait fort Beethoven. Il se donnait à cette tâche avec un dévouement incroyable, — et une maladresse égale. Tantôt tendre et tantôt violent, il ne savait comment réprimer chez le malheureux enfant certains traits assez fâcheux de caractère, spécialement une forte tendance à la dissimulation [1]. De plus, pour garder avec lui l'enfant, Beethoven devait vivre chez lui, se monter un ménage, afin d'offrir à Carl un autre foyer que l'institution Giannata-

1. Les historiens de Beethoven ont tous chargé Carl, à qui mieux mieux, avec un excès de partialité, contre lequel nous avons essayé ailleurs de nous élever. Voir : *Le Neveu de Beethoven*, dans *Musiciens et Poètes* (Paris 1912, librairie Félix Alcan).

sio, ou celle de Blöchlinger. Il fut alors la victime et la proie des domestiques, gouvernantes et cuisinières : malgré le secours de son amie Mme Streicher et de son *famulus* Anton Schindler [1] sa maison était dans un état de perpétuel naufrage. Faut-il citer ce mémorandum pour l'année 1820 : « 17 avril, la cuisinière est partie ; mauvais jour le 19 [2]. Mai, le 16 la cuisinière a donné congé ; le 29 elle est partie ; le 30, la femme est entrée. Juillet, lundi 1er, la cuisinière est entrée... 25, congédié la cuisinière, le 28 au soir la cuisinière s'est éloignée ; le 30, la femme de Unterdöbling est entrée. Août, 6, la bonne est entrée ; les quatre mauvais jours, 10, 11, 12, 13, mangé à Lerchenfeld aux « Six Cruches » ; 28, fin du mois de la femme », etc., etc. Dix lignes de pareils détails sont vite fastidieuses : que l'on songe aux années qu'ils représentent. Ce mémorandum ridicule, c'est une symphonie ou un quatuor de moins. De fait, il y a, pendant ces quatre années, un très sensible fléchissement dans la production de Beethoven : il écrit peu. Ses ennemis le prétendent usé : *er hat sich*

1. Beethoven avait connu Schindler (1796-1864) en 1814, alors que, étudiant en droit, le jeune homme venait de faire un peu de prison à la suite d'une manifestation libérale : ce martyre bénin lui avait gagné la sympathie de Beethoven dont il devint vite le *factotum*.

2. C'est-à-dire : rien à manger à la maison.

ausgeschrieben, disent-ils, et on est près de les croire.

Le gain de ses derniers procès au sujet de Carl n'apporta guère de soulagement à Beethoven : fils d'un père malade et très emporté, d'une mère dont la conduite devenait un scandale public, élevé par son oncle avec des alternatives d'abandon et de dureté également exagérées, Carl, malgré une vive intelligence et certaines velléités d'affection, prenait le chemin de devenir un mauvais garnement. Beethoven en souffrait dans son cœur et dans son orgueil déçu, car, regardant Carl comme son fils, il aurait voulu élever, avec lui, un « monument à son nom ». Sa santé déclinait aussi : ses crises d'entérite ne diminuaient pas de fréquence ; une bronchite, qui le retint au lit une partie de l'hiver 1816 à 1817, lui laissait depuis lors un catarrhe chronique ; en 1821, il avait eu la jaunisse, « maladie dégoûtante » ; en 1823, une conjonctivite lui retira presque, pendant plusieurs semaines, l'usage de ses yeux ; au printemps de 1825, il souffrit aussi d'une sérieuse inflammation d'entrailles où son médecin, le Dr Braunhoffer, paraît avoir vu le symptôme d'une affection plus grave. Enfin la surdité était devenue complète, au moins par moments : depuis 1819, on ne s'entretenait plus avec Beethoven que par écrit, sur ces fameux *Cahiers*

de Conversation dont Schindler, qui en fut le dépositaire, a laissé environ onze mille pages à la Bibliothèque Royale de Berlin.

Depuis 1820, Beethoven vit dans un incessant désastre, dont ces Cahiers nous donnent l'image confuse, mesquine et désolée. Son frère Johann, retiré du commerce après s'être enrichi pendant les guerres de 1805 et 1809 sur les deux armées, vit à Vienne avec sa femme (qui le trompe sous son propre toit) et sa fille (qui est peut-être celle d'un autre), *Souillon* et *Bâtarde*, comme dit Beethoven. C'est un parvenu vulgaire et prétentieux : il se teint les cheveux, il promène dans les rues de Vienne un équipage qui voudrait imposer et qui fait rire. Il bat monnaie avec le génie de son frère : « Ah ! s'écrie-t-il, si j'étais le Beethoven compositeur, je nagerais dans les millions ! » Il spécule sur les embarras pécuniaires de Ludwig, lui prête de l'argent dont il se paye avec des œuvres inédites qu'il négocie ensuite pour son propre compte, mais sous le nom de son frère, avec une rouerie et une âpreté de maquignon. Beethoven le méprise, le déteste, et puis il se reprend à penser qu'après tout c'est son frère, et il ne déchire pas les « liens sacrés de la nature ». Schindler vaut mieux : c'est un brave ami, qui ne manque pas de dévouement ni d'un certain bon sens, mais

une tête vide ; il excède parfois Beethoven : *otium est vitium*. Cent autres mouches du coche bourdonnent autour du maître sourd : on le repaît de niaiseries, de racontars, de cancans où il se perd. Chacun éveille sa méfiance contre les autres. En vain Beethoven essaye de s'arracher à cette vase où il s'embourbe : il voudrait faire comme Haydn, aller à Londres, d'où il reviendrait riche : il possède là-bas des amis, ses anciens élèves Ries et Moschelès, Neate, Thomson. Là aussi la *Victoire de Wellington* l'a sacré grand homme. Le plan, chaque année caressé, est chaque année remis à l'année suivante, et ne se réalisera jamais. Ou bien, il voudrait aller revivre au soleil du Midi : « *Südliches Frankreich, dahin, dahin* », écrit-il en 1823. Ses meilleurs amis sont morts, ou ont quitté Vienne.

En 1823, il tente de gagner quelque argent, avec la *Messe* en *ré*, en organisant une souscription aux premiers exemplaires, dans les Cours étrangères. Le résultat reste médiocre. La Société des Amis de la Musique lui a commandé un oratorio la *Victoire de la Croix :* il ne peut pas même le commencer. Le poète Grillparzer lui apporte un beau livret d'opéra, *Mélusine* · il y réfléchit, fait des plans, et il mourra sans en avoir écrit la première ligne. Il borne ses souhaits à écrire encore quelques quatuors, peut-

être, après la *Messe* en *ré*, une autre *Messe* en *ut* dièze mineur, et surtout *Faust*, « le plus important pour l'art et pour lui ». De tout cela, il ne laissera que les quatuors.

En mai 1824, après le concert triomphal où Beethoven a dirigé la Symphonie avec chœurs sans en pouvoir entendre une note, ni les acclamations qu'elle soulève, trompé dans son espoir d'une recette brillante, il soupçonne Schindler d'infidélité, et le met à la porte. La danse des cuisinières reprend de plus belle : nous voyons Beethoven, désemparé, inscrire sur ses cahiers des notes de ménage, des recettes pour blanchir les gilets de flanelle. Un nouvel ami se hisse au premier rôle, Carl Holz, violoniste aux nombreuses heures perdues que lui laisse une vague fonction de gratte-papier. Brillant causeur, aimable compagnon, Holz séduit Beethoven par ses façons de Viennois spirituel : mais surtout il l'exploite, l'entraînant chaque jour au café, où Beethoven paye. Plus tard — trop tard — Beethoven jugera Holz, son influence pernicieuse, et l'appellera son *Méphisto*. Évincé et remplacé, Schindler ne paraît plus qu'à de rares intervalles.

En 1826, Carl « devenu pire à mesure que son oncle voulait le rendre meilleur » — parole profonde où on a voulu voir un abîme de malice et

où il y a surtout un abîme de misère — Carl, dans un jour de découragement, après des déboires successifs, se tira au front un coup de pistolet qui le blessa fort peu. Ce fut le dernier chagrin de Beethoven : Carl une fois rétabli, il l'emmena à Gneixendorf, près Vienne, dans la propriété de Johann ; ils y passèrent la fin de l'automne, en attendant que le jeune homme, qui embrassait l'état militaire, entrât dans le régiment du baron de Stutterheim [1].

Beethoven quitta Gneixendorf pour rentrer à Vienne, le 1er décembre 1826 : son frère Johann lui ayant refusé sa voiture fermée, il n'en trouva qu'une ouverte, prit froid, et ce refroidissement détermina chez lui une véritable débâcle organique. Ce fut d'abord une congestion pulmonaire, avec toux sèche, fièvre, points de côté, suffocation, crachements de sang. Une médication décongestive énergique, instituée par le Dr Wawruch, eut vite raison de ce premier accident : au bout de huit jours Beethoven pouvait quitter le lit et reprendre quelques occupations, lorsque survint une attaque de diarrhée avec vomissements. L'ictère se déclara, et l'hydropisie, avec œdème des membres inférieurs. Le liquide ascitique se développant avec rapidité,

1. Beethoven témoigna sa reconnaissance à Stutterheim en lui dédiant le Quatuor op. CXXXI.

une ponction dut être opérée le 20 décembre par Wawruch et Seybert. Elle devait être suivie de trois autres, les 8 janvier, 2 et 27 février 1827. Autour de ce lit — où Beethoven était incommodé par les punaises ! — se joua alors une navrante tragi-comédie entre les médecins et Johann, l'ancien apothicaire, qui voulait imposer à Wawruch des remèdes de bonne femme, et s'entêtait pour administrer au malade de la digitale. Carl avait dû gagner son régiment : Schindler, oubliant tout malentendu, redevenait l'ami dévoué de jadis. Sous l'action de son entourage, Beethoven perdit vite confiance en Wawruch et voulut revoir un de ses anciens médecins, Malfatti, avec lequel il était brouillé. Une consultation eut lieu entre eux, où Malfatti parut d'abord triompher : il flatta les préjugés de Beethoven en lui permettant, pour se soutenir, l'usage de spiritueux, tels que le punch glacé. Puis Malfatti, indisposé, délégua un de ses assistants, Röhrich, qui tomba d'accord avec Wawruch pour supprimer le punch, dont on abusait. Malfatti reparut, et Beethoven se crut sauvé (17 mars).

Le lendemain, il eut une dernière joie : sans ressources depuis le début de sa maladie, se refusant à entamer un capital de quelques mille florins, amassé pour Carl, il s'était adressé à la Société philharmonique de Londres, afin

qu'elle donnât un concert à son bénéfice. Grâce à Moschelès et à Sir George Smart, la Société, avant même ce concert, envoya à Beethoven une avance de cent livres sterling, qu'il toucha le 18 mars. Cette noble générosité adoucit au moins ses derniers jours. La maladie ne cédait à aucun traitement : le 23 mars, Beethoven, d'une main défaillante, signa un legs universel en faveur de son cher Carl ; le lendemain, sa faiblesse et l'altération de son visage effrayèrent Schindler : Wawruch annonça que la fin approchait. « Le médecin lui écrivit donc, rapporte Schindler, en le priant, au nom de tous ses amis, de se laisser administrer les sacrements, à quoi il répondit avec calme : « Je le ferai. » Le prêtre vint à midi... A peine le prêtre fut-il parti, qu'il me dit, à moi et au jeune Breuning : « *Plaudite amici, comœdia finita est.* » Deux jours après, le 26 mars 1827, vers six heures du soir, Beethoven expirait pendant un violent orage, après une pénible agonie. Anselm Huttenbrünner lui ferma les yeux [1].

1. Beethoven succombait à une cirrhose du foie, « la cirrhose atrophique de Laënnec ». Les symptômes du mal sont ici confirmés par le procès-verbal d'autopsie qui décrit un foie « granuleux et ratatiné », etc. Quelle fut la cause de cette maladie ? Le Dr Wawruch a dit : *Sedebat et Bibebat*, et le bon Schindler de s'indigner comme d'un blasphème. Or Wawruch a raison : les Cahiers de Conversation et sa relation sur la dernière maladie de Beethoven (*Aerztlicher Rückblick*, etc.,

Ses obsèques furent célébrées le 29 mars, à trois heures, en présence d'une foule énorme, évaluée à vingt mille personnes. Après un service funèbre à l'Alserkirche, le corps fut inhumé au cimetière de Währing où, devant la fosse encore ouverte, l'acteur Anschütz lut une trop brillante oraison funèbre, écrite par le poète Grillparzer[1].

*
* *

Telle fut, dans ses grandes lignes, la vie malheureuse de Beethoven ; quel fut l'homme ? Son portrait a tenté le pinceau de bien des peintres, la plume de bien des écrivains : aucun n'est parvenu à fixer une image définitive,

Wiener Zeitschrift, 1842, daté du 20 mai 1827) témoignent de la sûreté de son diagnostic : il reconnaît au premier coup d'œil une affection hépatique, et contredit toute médication alcoolique. Dès 1825, le Dr Braunhoffer mettait déjà Beethoven en garde contre le danger des boissons spiritueuses où il croyait trouver des forces, et qui, après une excitation passagère, ne faisaient que l'abattre. Sans avoir jamais encouru le moindre reproche d'intempérance, Beethoven, surtout depuis la funeste intervention de Holz, fréquentait trop les cafés : il y faisait des boissons alcooliques un usage, normal peut-être pour tout autre, mais que son hérédité et ses antécédents auraient dû lui interdire absolument. Ce mauvais régime a hâté sa fin : Wawruch n'a pas voulu dire autre chose, mais en le disant il a dit vrai. Sur la dernière maladie de Beethoven, voir Dr Klotz-Forest, *Chronique médicale* (1er et 15 avril 1906).

1. Qui l'a quelque peu retouchée pour l'introduire en 1859 dans ses *Souvenirs sur Beethoven*.

malgré deux croquis fort poétiques de Grillparzer et de Lenau ; sans risquer une fois de plus cette gageure, mieux vaut peut-être montrer pour quelle raison elle semble vouée à un échec perpétuel. C'est que cette image est faite de perpétuels contrastes.

Au physique, Beethoven était petit ; ses premiers portraits, celui de Stainhauser en 1800, et même celui de Mähler en 1804-1805 nous le montrent assez étroit d'épaules, tandis que les suivants lui donnent une plus large carrure. Avec Letronne (1814) il est bourru, avec Klöber (1817-1818) rêveur ; Schimon (1818-1819) lui donne un regard vague, élégiaque ; Joseph Stieler (1819-1820) un œil profond et pénétrant. D'après le moulage pris sur lui, en 1812, par le statuaire Klein, il avait le front large, le visage osseux, le nez court et un peu aplati, la mâchoire saillante, avec une bouche arquée, la lèvre inférieure proéminente, le menton court et inégal. Ses cheveux, abondants, indociles, étaient noirs, mais grisonnèrent avant la cinquantième année. Il avait la peau trouée par des cicatrices de petite vérole, le teint d'un rouge brique, avant d'être jauni par la maladie. Sa démarche était rapide, brusque, étourdie : devenu sourd, il allait dans les rues droit devant lui, enfoncé dans le silence de son rêve ; le dessin si vivant de Lyser, popu-

larisé par une statuette, donne bien une idée de cette allure précipitée[1]. Sa mise, d'abord soignée, peu à peu se néglige : Stainhauser et Mähler nous le représentent encore élégamment vêtu, avec des habits bien coupés, des cravates bien nouées ; dans un dessin de 1807 à 1808, Ludwig Schnorr von Carolsfeld nous le montre sacrifiant à la mode avec de petits favoris. Plus tard, il boutonne à la diable des redingotes fatiguées, voire trouées, et campe sur son chef broussailleux des chapeaux raidis de pluie. Le 7 mai 1824, il devra diriger la Neuvième Symphonie en costume vert bouteille : « O grand maître, s'écrie Schindler, dans un Cahier, tu n'as même pas d'habit noir ! »

Si Beethoven, au physique, a beaucoup varié, au moral il est encore plus insaisissable. D'un moment à l'autre il passe aux sentiments les plus opposés, les plus extrêmes, de la tristesse à la gaîté, de la colère à la douceur, du découragement à la résolution, de la fermeté à l'indécision. Le mot de Faust semble écrit pour lui :

Zwei Seelen, ach! wohnen in meiner Brust.

1. Les principaux portraits de Beethoven se trouvent reproduits dans la savante étude de M. Th. von Frimmel : *Beethoven's äussere Erscheinung* (1er vol. de ses *Beethoven Studien*).

« Deux âmes, hélas ! habitent ma poitrine. » Il aime la société, le monde, la conversation, la causerie, l'échange des idées, et voici qu'une infirmité le renferme en lui-même, le rend morose, taciturne, misanthrope. De même, ce passionné est un chaste : ses amis ne l'ont jamais connu sans un amour au cœur et souvent fort épris, mais on peut affirmer qu'il n'a possédé aucune des femmes qu'il a le plus aimées ou admirées, Giulietta Guicciardi, Thérèse de Brunsvik, Thérèse Malfatti, la comtesse Erdödy, la baronne Ertmann (sa Dorothea-Cœcilia, son interprète préférée) Marie Bigot-Kiéné, Bettina Brentano, Amélie Sebald. Il aspire toujours au mariage et reste célibataire : or, l'amour adultère lui répugne, et l'amour vénal le dégoûte. Il est très bon et très rude ; très délicat de sentiments et très maladroit de manières [1] ; il aide et secourt Ries et Czerny, se met en quatre pour eux, et leur fait des scènes violentes pour des vétilles ; à son neveu Carl, il écrira un jour : « Dieu m'en est témoin ; je ne rêve que d'être entièrement éloigné de toi et de ce misérable frère et de cette abominable famille. [2] » et plus tard : « C'est fini, viens dans mes bras, tu n'entendras pas une

1. Voir notamment une lettre à Czerny. *Correspondance* p. 129.

2. Mai 1825 : *ibid*, 244.

parole dure... *Si vous ne viendrez pas, vous me tuerez sûrement... Venez de m'embrasser votre père vous vraiment adonné*[1]. » C'est une suite de compressions et d'explosions : « J'ai le don, écrit Beethoven, de pouvoir cacher et de retenir ma susceptibilité sur une foule de choses ; mais si une fois l'on m'irrite à un moment où je suis plus sensible à la colère, j'éclate plus fort que personne[2]. » Quoique ayant beaucoup vécu dans l'aristocratie, et tutoyé beaucoup de grands seigneurs, Beethoven reste très populaire de sentiments et de langage.

Sa morale et sa politique sont faites également d'idées assez contradictoires : détaché de toute religion positive, il veut bien croire à une sorte de Providence, mais il lui arrive de « maudire le Créateur » ; il y a dans ses idées sur l'au-delà, un reste de catholicisme, avec du panthéisme, de l'agnosticisme, du fatalisme, du scepticisme. Allemand du Rhin, il méprise le « pays de Phéaciens » où il a échoué, d'où il n'a jamais pu se tirer, cette Autriche, si platement docile au joug de la bureaucratie, de la police et du clergé : mais vienne la guerre, il sentira le patriotisme d'un vieil Autrichien et s'enfuira de chez

1. *Correspondance*, 261 ; les mots en italiques sont en français dans le texte.

2. *Ibid.*, 52

Lobkowitz, plutôt que de jouer devant des officiers français ; son idéal politique hésite entre la République française et la monarchie anglaise.

Beethoven est l'homme de toutes les impulsions, même les plus inattendues, des contrastes les plus soudains. Ce caractère, qui rend son portrait si difficile à tracer, est celui qui donne à son œuvre tout son accent et toute sa force. Et c'est dans cette œuvre qu'il faut chercher la vraie vie de Beethoven et sa vraie image.

L'ŒUVRE

L'apprenti fait l'ouvrier, l'élève le maître. Jusqu'à quel point fut poussée l'éducation musicale de Beethoven, à Bonn? Il faut distinguer ici entre la pratique et la théorie. Beethoven eut de bonne heure la pratique de l'art musical : il n'était pas seulement un pianiste précoce ; il jouait aussi du violon, tint longtemps un pupitre d'altiste au théâtre de Bonn et nous le trouvons, dès l'âge de onze ans, appointé comme second organiste à la cathédrale : cette dernière fonction suppose une certaine connaissance de l'harmonie, mais Beethoven paraît prétendre n'en avoir eu, à cet âge, que l'instinct. Toutefois, il reçut de Neefe un enseignement méthodique, fondé sur les ouvrages de Kirnberger, un disciple de Rameau, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* et *Die Kunst des reinen Satzes.* On peut douter que Neefe ait joint à cet enseignement celui

du contrepoint, dont il ne se rencontre pas de traces dans les premières œuvres de Beethoven, telles que les *Variations sur une Marche de Dressler* (1783) et les trois *Sonatines* (1784) ; sans doute le quatuor pour piano, de 1785, manifeste déjà un peu plus d'indépendance dans les parties, et on peut citer comme appartenant à la même année une fugue d'orgue à deux voix : mais, de tout cela, la familiarité de Beethoven adolescent avec le *Clavecin bien tempéré* suffit à rendre compte. En revanche, il reste, dans ces essais d'extrême jeunesse, des fautes contre les règles, qui semblent exclure l'hypothèse d'une étude approfondie de ces matières. Au demeurant, nous savons que Neefe n'attachait pas grande importance à l'enseignement littéral ; il recherchait les ouvrages « où l'art repose sur un fondement psychologique ». Lui-même a écrit : « Le génie ne doit pas être étouffé par la règle ; il doit en être seulement guidé, surtout si elle est tirée de la nature de l'âme humaine et du cours naturel de nos impressions (comme doit l'être proprement toute règle) afin qu'il ne s'écarte pas entièrement du droit chemin. »[1] Si donc Neefe n'enseigna pas à Beethoven toutes les subtilités de la scolastique musicale, il fit

1. *Deutsches Museum*, 1776, p. 745.

mieux : homme de goût, esprit large, cœur affectueux et bon, il fut pour l'enfant un éveilleur : Beethoven sentit ces bienfaits et ne manqua pas de lui en exprimer sa reconnaissance[1].

Des documents précis et nombreux nous permettent au contraire de suivre le travail de Beethoven sous la direction de Haydn et plus tard d'Albrechtsberger. Beethoven avait conservé ses devoirs, annotés, corrigés, recopiés parfois : lorsque, en 1809, il dut à son tour, et bien malgré lui, enseigner à l'archiduc Rodolphe les ingrates matières du contrepoint, il exhuma et mit en ordre ces pages d'élève, si bien qu'on a pu y voir d'abord un traité d'harmonie et de contrepoint dont Beethoven lui-même aurait été l'auteur[2]. Haydn mit entre les mains du jeune homme certain *Gradus ad Parnassum*, de Fux, auquel Beethoven garda une longue rancune. Sur trois cents devoirs environ que Beethoven dut remettre à Haydn, nous en possédons deux cent quarante-cinq : les fautes n'y manquent point, et ce sont celles de tous les élèves, quintes et octaves découvertes

1. *Berlinische Musikalische Zeitung*, 26 oct. 1793.

2. Seyfried, *Beethoven's Studien*. Nottebohm a remis les choses au point dans son admirable travail portant le même titre. Mais, grâce au contrôle fourni par l'ouvrage de Nottebohm, celui de Seyfried, malgré ses méprises, reste fort utile.

ou cachées, unissons, dissonances défendues, erreurs dans l'accompagnement des appoggiatures, etc. Cette liasse de documents montre, avec les fautes du disciple, les négligences du maître : Haydn a corrigé à peine un cinquième des devoirs écrits par Beethoven ; celui-ci ne s'est donc pas plaint sans raison à l'excellent Schenk, dont il reçut quelques conseils avant même le départ de Haydn pour Londres, et auquel il devait, après de longues années, témoigner encore tant de gratitude émue, alors qu'il prétendait n'avoir rien appris avec Haydn.

L'enseignement d'Albrechtsberger (janvier 1794 à mars 1795) porta sur le contrepoint libre et strict, sur le style libre en forme de contrepoint simple, sur l'imitation, sur la fugue simple, le choral fugué, le contrepoint double, la fugue double, le contrepoint triple, la fugue triple, et le canon : il prit pour manuel sa propre *Anweisung zur Composition* (1790), ouvrage fondé sur les principes de Fux, avec le remplacement des anciennes tonalités par les modes majeur et mineur de la musique nouvelle. Pas plus qu'avec Haydn, Beethoven ne fut avec Albrechtsberger un élève infaillible ; outre les fautes relevées plus haut — et dont il ne s'est jamais entièrement débarrassé — il pèche aussi contre les lois de la fugue : ses réponses sont inexactes, il donne des

réponses diatoniques à des sujets chromatiques. Il montre à la fois, car son caractère est déjà formé, de la docilité et de l'indépendance, recopiant, en élève bien sage, les « corrigés » de son maître, mais ne se faisant pas faute d'y introduire quelques variantes de son cru.

Cette année d'études devait laisser à Beethoven des souvenirs amers : on connaît ses plaisanteries sur « l'art de faire des squelettes musicaux », et sur Albrechtsberger, maître en cet art[1]. Mais ces boutades ne sauraient nous dissimuler le profit que Beethoven dut à ce maître. Esprit minutieux et étroit, esclave de la règle écrite et dévot de la lettre, Albrechtsberger fut du moins pour Beethoven un professeur attentif et habile. Quant à Beethoven, son attention diminue à mesure que l'enseignement s'approfondit ou se complique : très soigneux tant qu'il demeure dans le domaine du contrepoint, attentif encore dans la fugue à deux parties, il se relâche dans la fugue à trois voix où il laisse des fautes élémentaires, telles que des quintes directes. Enfin, dans les doubles ou triples fugues, il ne se tire jamais d'affaire sans le secours de son maître. Il reste des fautes dans les fugues du *Christ au Mont des Oliviers* (op. LXXXV, 1800),

1. *Correspondance*, p. 253.

des *Variations* pour piano sur un thème de *Prométhée* (op. XXXV, 1802) et sur *Tändeln und Scherzen* (1799). En revanche Nottebohm croit retrouver certains procédés techniques chers à Albrechtsberger dans le finale de la *Symphonie héroïque* (op. LV, 1804), dans les *Variations* (op. XXXV), dans le *Christ*, dans le *Cum spiritu sancto* et le *Et vitam venturi* de la *Messe* en *ut* majeur (op. LXXXVI, 1807). De même, si, avant les leçons d'Albrechtsberger, on trouve à peine une faible et inhabile ébauche de contrepoint double dans les *Variations* sur un thème de Righini (1790?), nous rencontrerons plus tard de doubles fugues dans le finale de l'*Héroïque* et dans celui du neuvième quatuor (op. LIX, 1806), des exemples de contrepoint triple dans la seconde partie du quatrième quatuor (op. XVIII, 1800) et dans le finale du quintette, op. XXIX (1801). Dans les œuvres ultérieures de Beethoven, nous trouverons des débuts de fugues, des fragments de fugues, des fugues *con alcune licenze*, (op. CVI) une fugue « tantôt libre et tantôt recherchée » (op. CXXXIII), des *fugato*, des développements en style fugué, mais aucune fugue indépendante, traitée pour elle-même et par amour de l'art[1]. Bref, la fugue ne sera jamais pour Bee-

1. Sauf la fugue, peu importante, pour quintette à cordes, op. CXXXVII.

thoven qu'un moyen — moyen de développement ou moyen d'expression — mais jamais une fin. Rebelle à la lettre de l'enseignement qu'il recevait d'Albrechtsberger, il assimila seulement l'esprit du genre, mais cette assimilation, très libre, fut décisive pour la formation de son style. Il garda assez d'indépendance pour proclamer dans son mauvais français qu' « il n'y a pas de règle qu'on ne peut blesser à cause de *schöner* », et pour revendiquer, malgré Fux, Marpurg, Kirnberger, le droit aux quintes parallèles, mais tandis que, dans ses œuvres de première jeunesse, il appliquait le principe mozartien de la mélodie accompagnée, Beethoven, après les leçons d'Albrechtsberger, commence à adopter ce principe de la polyphonie auquel il devait donner, surtout dans les quatuors, une si multiple et si profonde éloquence.

Le dernier maître de Beethoven fut l'italien Salieri, l'auteur des *Danaïdes*, un épigone de Gluck, et auprès duquel il s'instruisit dans l'art d'écrire pour la voix. Cet enseignement accessoire, mais non pas négligeable, dura de 1793 à 1802, d'une façon plus ou moins assidue. La dédicace des sonates pour violon op. XII, témoigne des sentiments que Beethoven portait à Salieri : Albrechtsberger n'a reçu aucune dédicace. Les devoirs de l'élève consistaient à mettre en mu-

sique pour solo, duo, trio ou quatuor vocal quelques vers italiens empruntés à des cantates de Métastase : on ne s'étonnera pas que Beethoven commette des erreurs nombreuses sur l'accentuation ou les élisions d'une langue étrangère. Il traite aussi le récitatif italien : il en écrit pour dépeindre des « impressions croissantes », des « passions expirantes ». Dans le récitatif, les corrections judicieuses de Salieri tendent à une meilleure accentuation, à une distribution du chant et des silences, qui observe mieux les « temps » de la parole. La plus grande louange que Salieri fît d'une musique chantée était d'en dire : *esprime assai bene le parole* et, en marge d'un de ses devoirs, Beethoven écrit : « Pour composer comme il faut un récitatif, le plus sage est de se déclamer d'abord à soi-même la poésie, comme un bon acteur, intelligent, le ferait. Quiconque n'en aurait pas le pouvoir, ne doit pas craindre de faire appel à un secours étranger[1]. » Principe excellent, étranger à Beethoven jusqu'aux leçons de Salieri, mais qui dès lors inspirera toute sa musique vocale, et fera de *Fidelio* le premier des drames lyriques du XIXe siècle.

Ainsi muni par les professeurs, Beethoven n'avait plus rien à apprendre que des maîtres et de lui-même. Aucune influence n'a été sur lui

1. Seyfried *op. cit.*, p. 324.

ni très profonde, ni surtout très durable[1] : chez lui, tout vient du dedans, et s'il a subi un instant le poids de la tradition, c'est pour en rejeter le joug, une fois sourd, comme Samson aveugle abattit les colonnes du temple. L'esprit de Mozart hante sans doute les premières œuvres de musique de chambre, mais c'est moins l'esprit d'un homme que celui d'un temps, et l'accent personnel domine déjà. Quelques rencontres mélodiques assez précises avec Mozart peuvent n'être que fortuites : ce sont le premier motif de l'*Héroïque* emprunté à l'ouverture de *Bastien et Bastienne*, l'*andante* du Quintette op. XVI, qui reproduit l'air de Zerline, *Batti*, *batti*, de *Don Giovanni*, et le rondo de la Sonate pour piano et violon, op. XXIV, dont le thème se trouve dans l'air de Vitellia, *Non più di fiori*, de la *Clemenza di Tito*. — Les trios à cordes et les premiers quatuors témoignent d'une grande familiarité avec Haydn et certains finales ont cette prestesse menue qui caractérise l'inventeur du quatuor, mais la ressemblance, toujours lointaine, s'abolit bien vite. Pour Bach, Beethoven l'a pratiqué dès son enfance. Il l'a moins imité qu'interprété : comme pianiste d'abord, nous savons

1. Voir cependant la belle étude de M. Heinzich Jalowetz *B's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph.-E. Bach* (*Sammelbände der* I. M. G. XII[e] année, livr. 3).

qu'il donnait aux fugues du *Clavecin bien tempéré* un relief et une vie extraordinaires[1]. La fugue pour lui n'est pas un exercice d'école, mais une sorte de démonstration ou d'action dramatique : c'est ce qu'il voyait dans Bach, c'est ce qu'il a pris de lui. Une des œuvres trouvées dans sa bibliothèque, la célèbre *Toccata et fugue* en *ré* mineur, a pu lui donner aussi des modèles de développement libre et de grande fantaisie, comme on en trouve dans les dernières sonates. Du reste, Beethoven connut de Bach surtout sa musique instrumentale : vivant en pays catholique, il n'eut peut-être aucune occasion d'entendre les Cantates, et il mourut avant que la *Passion selon Saint-Mathieu* fût exhumée par la *Singakademie* de Berlin. C'est au contraire de musique vocale qu'il s'agit sans doute, lorsque Beethoven exprime souvent pour Haendel une admiration qui paraît être une préférence, mais qui se traduit à peine par quelques formules de récitatifs dans le *Christ au mont des Oliviers* et dans la première version de *Léonore*. Plus tard, Beethoven, devenu sourd, fut à l'abri de toute influence extérieure : si, avant de composer la *Messe* en *ré*, il feuilleta Palestrina

1. Dans une conversation des *Cahiers*, avec Carl Holz, il semble se vanter d'avoir un secret personnel pour tirer d'une fugue ce que les autres n'y voient pas.

et Cherubini, où il affirmait tour à tour trouver le modèle achevé de toute musique religieuse, il n'emprunta rien ni à l'un ni à l'autre.

*
* *

Depuis sa dernière année d'études avec Albrechtsberger, Beethoven ne doit donc plus rien qu'à lui-même. Dès lors, nous verrons se modifier, selon un même rythme, sa conception de la musique et la manière dont il cherche à la réaliser, son idéal et sa méthode, partant son œuvre ; mais ce progrès spontané n'est plus le fruit d'aucun enseignement, l'effet d'aucun exemple : il émane d'une source plus intime et plus profonde, la vie même de Beethoven.

La première ambition de Beethoven adolescent fut de tenir un jour à Bonn la place de son professeur Neefe, de jouer auprès de l'Altesse Électorale le rôle de maître de chapelle et de compositeur attitré. Lorsque les suites de la Révolution française, lui coupant toute retraite vers le Rhin, le fixèrent à Vienne, dans ce « misérable pays de Phéaciens », son ambition changea de place, sans changer tout à coup de nature : quinze ans plus tard nous en voyons subsister les traces dans la requête à la direction des théâtres impériaux et royaux de la Cour, où Beethoven se déclare prêt, moyennant un

traitement annuel de 2.400 florins, à fournir chaque année un grand opéra et une opérette ou un divertissement avec chœurs. En 1809, nous le voyons à la veille d'accepter un engagement de cette nature à la Cour éphémère de Westphalie. A défaut d'une situation fixe auprès d'un souverain, Beethoven, tout en maugréant contre la légèreté de ses amis viennois, s'arrange d'abord d'être le fournisseur à la mode des éditeurs : « Tout ce que j'écris maintenant, mande-t-il à Amenda en 1800, je puis le vendre aussitôt cinq fois et en être bien payé[1] » ; et à Wegeler, il écrit le 29 juin de la même année : « Depuis l'an dernier, Lichnowsky m'a assuré une somme de 600 florins[2] que je puis toucher tant que je n'aurai pas trouvé une situation qui me convienne ; mes compositions me rapportent beaucoup et je puis dire que j'ai presque plus de commandes qu'il ne m'est possible d'y satisfaire. Pour chaque chose j'ai, si je veux bien m'en accommoder, six, sept éditeurs et plus encore : on ne marchande plus avec moi ; je demande et on paie. Tu vois que c'est assez gentil : par exemple, je vois un ami dans le besoin, et justement ma bourse ne me permet pas de lui venir tout de suite en aide, je n'ai qu'à m'y mettre, et

1. *Correspondance*, p. 17.

2. De rente. *Ibid.*, p. 21.

en peu de temps il est tiré d'affaire ». Il y a presque de la vanité chez ce jeune homme qui tutoie les nobles et se flatte d'imposer aux éditeurs. Les molles séductions de Vienne l'entourent et vont le conquérir : une crise terrible le replie violemment sur lui-même, crise physique et morale qui, après avoir couvé longtemps, éclate en 1802. La surdité, menaçante depuis 1796 ou 1797, s'installe dans ses oreilles : il lutte d'abord, il déguise, il veut tromper les autres et lui-même, il joue la distraction, feint l'étourderie, mais en vain ; la vérité impitoyable est là : il n'entend plus. Au même moment il s'éprend de Giulietta Guicciardi, « magique enfant » : il croit être aimé, malgré la différence des conditions, et il oublie son mal. Mais bientôt la coquette lui échappe, pour épouser cet aventurier de Gallenberg. Malade, infirme, trahi, blessé dans son corps et dans son âme, Beethoven songe d'abord à mourir. Plutarque — nous sommes en pleine période « antiquisante » — Plutarque l'en détourne ; pour lui obéir Beethoven, quand tout l'abandonne, cherche une nouvelle raison de vivre ; il la trouve dans son art : « L'art seul m'a retenu, écrit-il dans le Testament d'Heiligenstadt ; il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce pour quoi je me sentais fait. »

La musique, désormais, lui tiendra lieu de tout, de santé, d'amours, de plaisirs, de distractions. Seulement, cet art ne ressemblera plus à celui qu'il a exercé jusqu'à présent, pour distraire les amateurs et approvisionner les éditeurs : séparé du monde par la muraille, chaque jour plus épaisse, de ses oreilles sourdes, repoussé de Giulietta, il confiera à son art ses peines et ses joies. Aussi, dès la fin de 1802, se déclare-t-il peu satisfait de ses œuvres antérieures et annonce-t-il une nouvelle manière, dont les prémices seront la sonate en *ré* mineur, op. XXXI, n° 2, et la Symphonie héroïque. Sans doute, Beethoven composera encore des œuvres faciles et secondaires, en marge des autres, car il faut vivre quand on est « un pauvre musicien autrichien », mais dès lors, il distinguera toujours les œuvres profondes et sincères de celles qu'il « barbouille pour du pain et de l'argent », bagatelles, variations, chansons irlandaises, écossaises ou galloises, etc.[1].

A partir de cette date, l'art de Beethoven épouse les reliefs de son existence : non pas qu'on doive chercher dans son œuvre des *confessions* ou un *journal ;* ce serait peine perdue, et les pages sont rares dont nous connaissons

1. Ce ne sera donc pas lui être infidèle que d'en négliger un certain nombre dans la présente étude.

avec exactitude l'origine intime, comme il arrive pour l'adagio du quinzième quatuor et le finale du seizième. Sur cette œuvre, les événements de la vie se projettent de loin, de haut, par larges touches comparables aux taches errantes que font, sur un vaste horizon ensoleillé, les nuages poussés par le vent. On peut du moins remarquer dès lors que chaque grande crise dans l'âme de Beethoven aura son écho dans son œuvre, et que, souvent, des liens plus ou moins profonds — analogie de forme, de tonalité, d'écriture, rencontres mélodiques — unissent entre elles les productions d'une même période. Une tendresse partagée, et alors pleine d'espoir, pour « l'immortelle bien-aimée », Thérèse de Brunswick, dicte la sérénité de la quatrième symphonie en *si* bémol, et du concerto de violon. En 1810-1811, Bettina Brentano paraît communiquer à Beethoven quelque chose de Gœthe, une héroïque aisance, et voici que naissent *Egmont*, le trio en *si* bémol, op. XCVII. De 1812 à 1815, Beethoven semble reprendre contact avec le monde extérieur : il écrit alors mainte œuvre de circonstances, les *Ruines d'Athènes*, le *Roi Etienne*, la *Bataille de Vittoria*, les cantates patriotiques le *Moment glorieux* et *Tout est accompli !* C'est assez pour montrer que le vrai Beethoven n'est pas là, et les œuvres venues

d'une émotion spontanée vibrent d'un autre accent. Plus tard, de 1816 à 1818, divers soucis domestiques le réduisent presque au silence, jusqu'à l'heure où la chicane et l'adversité ayant exaspéré ses instincts de lutteur, il répond au défi par des œuvres opiniâtres et gigantesques, le sonate en *si* bémol (op. CVI), le *Credo* de la *Messe solennelle*, acte de foi dans sa propre énergie. Enfin nous trouverons à certaines pages des derniers quatuors un caractère nettement autobiographique.

A mesure d'ailleurs qu'il approfondissait et renouvelait ainsi son art, Beethoven y découvrit une sorte de philosophie, assez vague, mais très élevée, qui fut sa religion et sa morale. L'art devient le monde idéal, le seul où il se trouvera des amis, et qu'il doit se créer à lui-même : « Se transporter dans le ciel de l'art, il n'y a pas de joie moins mélangée, moins troublée, plus pure que celle qui vient de là. » « La musique est une révélation plus haute que la sagesse et la philosophie. » Elle fait de l'homme inspiré une sorte de divinité bienfaisante : « Il n'y a rien de plus haut que de s'approcher de la divinité plus que les autres hommes, et de répandre de là les rayons de cette divinité sur la race humaine. » Mais « être infini doué d'un esprit fini » l'artiste ne saurait atteindre un but

si élevé. Il est condamné à un effort sans fin, à un *Streben,* qui ne l'égalera jamais à l'infini, mais qui l'en approchera indéfiniment. Certains philosophes contemporains de Beethoven — en particulier Fichte dans sa *Bestimmung des Menschen* — ont appliqué à la vie morale de l'homme des conceptions analogues. Mais, si l'artiste ne doit jamais se reposer dans la terre promise que son imagination entrevoit, il peut du moins exprimer ses désirs, ses espoirs, ses douleurs, se soulager ainsi des tourments qui l'oppressent, et parvenir « à la joie par la douleur », ce qui est la marque des esprits distingués. Par là s'explique que Beethoven ne s'arrête jamais dans des formules fixes, mais qu'il cherche toujours des idées, des harmonies nouvelles et des formes également originales. Il a conscience de son progrès, de sa force, mais aussi de sa faiblesse, contre laquelle il s'acharne : « Chaque jour, dit-il à Wegeler en 1800, me rapproche du but que je sens et que je ne puis décrire. » En 1803, il termine ainsi une lettre au peintre Macco : « Peignez, — moi, je ferai de la musique, et ainsi nous vivrons — éternellement ? Oui, peut-être éternellement. » Mais il écrira aussi en 1812 : « L'artiste voit, hélas ! que l'art n'a point de limites ; il sent obscurément combien il est éloigné du but, et tandis

que peut-être d'autres l'admirent, il déploré de n'être pas encore arrivé là-bas où un meilleur génie ne brille pour lui que comme un soleil lointain. » Et en 1824 : « Apollon et les Muses ne voudront pas déjà me livrer à la mort, car je leur dois tant, et il faut qu'avant mon passage aux Champs-Elyséens je laisse après moi ce que l'esprit m'inspire et me dit d'achever. Il me semble que j'ai à peine écrit quelques notes[1]. » Parmi ces « quelques notes » il vient d'achever la *Symphonie avec chœurs* et la *Messe* en *ré*.

⁂

Ainsi la conception que Beethoven se faisait de la musique, a profondément varié, à partir de 1800, jusqu'à sa mort; il y a vu d'abord un art agréable, comme presque tout le XVIIIe siècle; il en a fait un art lyrique; il y a entrevu peu à peu un art plus sublime encore, et d'une élévation surhumaine presque inaccessible à lui-même.

Une modification parallèle se remarque dans sa méthode de travail : les témoignages externes et ceux de ses propres esquisses concordent sur ce point d'une façon parfaite. Nous

1. *Correspondance, passim.*

avons vu que, vers 1800, Beethoven se vante de sa facilité : il se met à sa table, prend la plume, et écrit d'abondance ; en une nuit (vers 1794) il aura mis au point le sextuor, op. LXXI ; en 1795, il jouera son concerto en *ut* sans avoir même pris la peine d'en écrire la partie de piano. Dans cette première période ses cahiers d'esquisses sont formés, pour l'ordinaire, de papier à l'italienne, d'un format relativement considérable. Les brouillons qu'il y consigne sont souvent très longs, d'un seul jet ; ils comprennent tout un développement, parfois un morceau presque entier, quant à la ligne mélodique, et sous une forme voisine de sa forme définitive[1]. Beethoven prodigue ses inspirations et amasse une sorte de répertoire où il n'aura plus qu'à puiser, selon les besoins du moment, pour en tirer ce qu'on voudra bien lui commander.

Peu à peu, tout change : à la facilité première, succède une gestation plus longue et plus pénible, un enfantement plus douloureux. Beethoven s'arrache du cœur la musique : il chante, il crie, il trépigne, il imite les grondements de l'orchestre, il bat la mesure avec les pieds et les poings, il mime son œuvre dans une sorte de fiévreuse hallucination. Il semble possédé d'un

1. Par exemple, le premier mouvement de la sonate pour piano et violon, op. XII, n° 1.

démon ou d'un dieu : concierge et voisins le prennent pour un fou. Zelter écrit à Gœthe : « Ses œuvres paraissent lui causer une secrète horreur. » Sans doute ! Certaines d'entre elles, la *Symphonie pastorale*, la *Neuvième symphonie*, la *Messe* en *ré*, le *Quatuor* en *ut* dièze mineur germent durant plusieurs années dans sa tête bouillonnante, avant l'éclosion finale. Plusieurs embryons cohabitent dans sa pensée. Revenons aux esquisses, leur format change : il se réduit, Beethoven ne les laisse plus sur son bureau pour les y retrouver à l'heure où, de sang-froid, il se mettra à la besogne : il emporte partout ces cahiers avec lui, sous le bras, dans une poche qu'ils déchirent et où ils se froissent. Il s'applique un mot de la *Jeanne d'Arc* de Schiller : « Je ne saurais paraître sans mon drapeau. » On ne le voit point sans ses chiffons de papier réglé, où, en promenade, en visite, il griffonne et corrige, au hasard de l'inspiration. Comme le format des cahiers, la nature même des esquisses se modifie : il semblerait qu'un artiste, dans la force de l'âge, dans la plénitude du génie, doive accomplir sa tâche avec une facilité chaque jour croissante. Pour Beethoven, c'est le contraire : tandis que, vers 1800, il jetait sur le papier, d'une haleine, cent mesures et plus de musique, peu à peu les esquisses se ramassent.

Les développements ne sortent plus tout faits de son cerveau : il détaille, il fouille plus minutieusement sa pensée, hésite davantage avant de donner à un thème sa ligne définitive ; il le prend, le reprend, y ajoute ou en retranche une note qui le rende *meilleur* (selon le mot français que l'on trouve si souvent dans ses esquisses) comme le sculpteur ajoute ou retranche une boulette de glaise à son ébauche pour y mieux imiter la vie. On peut oublier ici, pour un moment, l'œuvre entier de Beethoven et n'en considérer que les préparations : si ses esquisses ne comprennent plus de développements entiers, si elles avancent avec une prudente lenteur, si elles cherchent à rendre avec exactitude une émotion, un sentiment, une nuance de l'âme, c'est que pour Beethoven la musique a cessé d'être un art formel, qu'elle devient un art lyrique, où l'idée seule détermine la forme ; c'est qu'il abandonne peu à peu les modèles fixes de la tradition extérieure pour n'obéir qu'aux suggestions, plus changeantes et insaisissables, de son être interne[1].

1. On s'est demandé souvent dans quelle mesure la surdité de Beethoven avait pu influer sur son art. Une pareille question défie toute réponse précise : elle n'admet que des solutions approximatives et hypothétiques. On peut, d'une manière très générale, supposer que cette infirmité a agi comme cause morale et comme cause physique : d'une part,

Telle est la grande évolution que nous allons observer, d'une manière plus précise et plus concrète, dans l'œuvre de Beethoven, après en avoir cherché les raisons dans sa vie.

elle a trop aggravé les souffrances de Beethoven pour n'avoir pas ajouté quelque chose à leur expression. D'autre part elle l'a gêné, comme pianiste, en altérant la qualité du son et la netteté du jeu, elle a fini par l'empêcher de diriger ses œuvres. Le compositeur a été moins affecté : Schindler prétend que les sons parvenaient à l'oreille de Beethoven un demi-ton plus bas que le diapason ; à la rigueur, c'est possible, mais cela n'explique nullement, comme le veut Schindler, la tension de certains passages de la *Messe* en *ré* et de la neuvième Symphonie, pour les soprani. — L'orchestration ne trahit aucun défaut d'équilibre. Peut-être pourrait-on remarquer dans la sonate de piano, op. CXI, un excès d'écartement entre le grave et l'aigu, et l'attribuer au fait que Beethoven jugeait *a priori* des progrès faits dans la construction des pianos depuis sa surdité ; encore est-ce fort douteux. Carl a vu plus juste lorsque, voulant donner à Beethoven quelque consolation, il soutient, dans un cahier de conversation, que sa surdité, en le mettant à l'abri des influences musicales, en le renfermant en lui-même, a développé son originalité : telle est la seule conclusion, bien vague encore, à laquelle il semble permis d'aboutir.

LES SONATES

Il convient de commencer par les sonates toute étude de Beethoven qui ne se morcelle point suivant les caprices de l'ordre chronologique : en premier lieu, cette méthode permet d'aller du plus simple au plus complexe ; en second lieu, le type architectural de la sonate se retrouve dans les trios, quatuors, et autres œuvres d'ensemble. Lorsque Beethoven publie sa vingt-deuxième sonate pour piano, op. LIV, sous le titre de *LIe sonate*, et la vingt-troisième op. LVII, sous le titre de *LIVe sonate*, il assimile donc aux sonates, pour des raisons de forme, ses trios, quatuors, etc. : les symphonies elles-mêmes adoptent cette structure.

Le terme de *sonate*, de signification encore hésitante au début du XVIIIe siècle, s'était peu à peu précisé par les œuvres de Ph. E. Bach et surtout de Haydn. En 1762, dans ses *Clavierstücke*, Marpurg la définit encore ainsi : « Les

sonates sont des pièces en trois ou quatre morceaux, intitulés simplement *allegro*, *adagio*, *presto*, etc., bien que leur caractère puisse être réellement celui d'une *allemande*, d'une *courante* et d'une *gigue* ». La tradition, imposée par le génie de Haydn, fixa bientôt d'une manière de plus en plus étroite, non seulement les divisions de l'œuvre, mais les rapports de leurs tonalités, et au sein de chacune, les grandes lignes du plan. Le premier allegro devait être dans une forme qui a pris et gardé pour longtemps le nom de *forme-sonate*, c'est-à-dire composé : 1° d'une *exposition* comprenant deux thèmes, le second à la dominante du premier si celui-ci est en majeur, et dans son relatif majeur, s'il est mineur ; cette exposition était reprise telle quelle ; 2° ensuite venait un *développement* (*Durchführung; working out*), qui empruntait ses éléments aux deux motifs de l'exposition ; 3° une *récapitulation* qui reproduisait assez fidèlement l'exposition, sauf que le second motif reparaissait, cette fois, dans le ton principal de l'œuvre, pour conclure. Le second mouvement, *adagio* ou *andante*, adoptait la forme trinaire qu'on a fort arbitrairement et non moins improprement appelée *forme de lied*. L'*allegro* ou *presto* final se développait en forme de *rondo*. Les sonates à quatre parties admettaient — der-

nier souvenir des *courantes*, *allemandes* et *gigues* — un menuet, suivi d'un trio, et repris bien exactement après ce trio. Les lois du genre voulaient qu'à un premier mouvement en majeur succédât un adagio à la dominante ou sous-dominante, et à un premier mouvement en mineur, un adagio dans le relatif majeur. Toutes ces lois avaient pour objet ou pour effet de préparer l'auditeur à ce qu'il allait entendre et de le garantir contre toute divagation où il aurait eu peine à suivre l'auteur. La reprise exacte de l'exposition, dans la forme-sonate, en répétant les deux motifs générateurs, en les fixant ainsi dans la mémoire, permettait de suivre avec facilité les péripéties du développement, et de reconnaître avec plus de sûreté les rappels, même modifiés, de la récapitulation[1]. Dans cette récapitulation, le retour à la tonique du second motif, exposé d'abord à la dominante, donnait l'impression d'un équilibre longtemps cherché et enfin obtenu, d'un problème résolu, satisfaisant à la fois l'entendement et la sensibilité.

Mais tout ce que le genre de la sonate avait, par la rigueur de ses lois, acquis de solidité et de clarté, il le perdait d'une certaine manière en

1. Dans l'*adagio*, les reprises autorisaient et invitaient même le virtuose à ajouter au texte diverses ornementations de sa façon.

intérêt. Il y restait peu de place pour l'imprévu, et entre les motifs de l'exposition, entre les phrases du développement, entre les périodes de la récapitulation, les « conduits » destinés à relier ces divers fragments ou sections, n'offraient généralement ni beauté, ni expression. Les prémisses une fois posées avec les deux motifs de l'exposition, on connaissait d'avance la conclusion et la façon même dont elle serait amenée, en sorte que la belle ordonnance de la sonate gardait la ponctuelle et artificielle convention d'une discussion académique.

Beethoven a accepté la forme de la sonate, mais il l'a profondément modifiée, dans sa structure et dans son esprit : il l'a dépouillée de tout son dogmatisme et lui a donné en revanche toute l'éloquence dont elle était susceptible. Il n'est aucune loi du genre qu'il ait rejetée une fois pour toutes, aucune non plus qui soit restée intacte entre ses mains. Sur trente-deux sonates de piano [1], treize ont quatre mouvements [2] parmi lesquels il arrive cependant que l'adagio manque [3] ou constitue seulement une sorte d'introduction

1. Non compris les sonatines de 1784, la sonatine inachevée à Éléonore de Breuning, et la sonatine à quatre mains (op. VI).

2. Op. II, n° 1, 2, 3; VII; X, n° 3; XXII; XXVI; XXVII, n° 1; XXVIII; XXXI, n° 3; CI; CVI; CX.

3. Op. XXXI, n° 3.

au finale[1] ou bien se trouve soudé à lui d'une manière encore plus étroite[2]. Treize sonates n'ont que trois mouvements[3] : dix fois manque le menuet ou scherzo[4], deux fois l'adagio[5], une fois le morceau initial en forme-sonate[6]; enfin, six sonates n'ont que deux mouvements[7]. Une pareille statistique, établie pour chacune des règles du genre, nous entraînerait en de trop longs et trop arides développements[8] : elle montrerait que Beethoven en usait toujours à sa guise dans les rapports de tonalités entre les divers mouvements d'une sonate, ou entre les différents motifs d'un même mouvement. La fameuse « forme-sonate » elle-même, l'archétype sacré du genre, subit des métamorphoses, voire des éclipses.

Lors même que Beethoven observe les prescriptions formelles et tonales de ces lois, il paraît s'efforcer d'en dissimuler le caractère impératif

1. Op. XXVII, nº 1 ; CI.

2. Op. CX.

3. Op. X, nºs 1 et 2 ; XIII ; XIV, nºs 1 et 2 ; XXVII, nº 2 ; XXXI, nºs 1 et 2 ; LIII ; LVII ; LXXIX ; LXXXI^a ; CIX.

4. Op. X, nº 1; XIII; XIV, nº 2; XXXI, nºs 1 et 2; LIII où l'adagio n'est guère qu'une introduction au finale; LVII; LXXIX; LXXXI^a; CIX où un andante varié forme le finale.

5. Op. X nº 2 ; XIV, nº 1.

6. Op. XXVII, nº 2.

7. Op. XLIX, nº 1 et 2 ; LIV ; LXXVIII ; XC ; CXI.

8. Voir Grove, *Dictionary*; art. Beethoven.

et de les présenter comme les décrets de sa propre fantaisie. Ce serait méconnaître gravement la spontanéité de l'art beethovénien, que de parler de procédés, si l'on entend sous ce terme des roueries artistiques combinées à loisir et exécutées de sang-froid. Appliqué à Beethoven, il désigne certains tours de phrases qui lui sont personnels comme les traits de son visage ou de son caractère. En allant « du plus extérieur au plus intérieur », comme Beethoven lui-même voulait que l'on fît, voici quels seraient quelques-uns de ces principaux traits. Tout d'abord il donne aux « conduits » qui relient entre eux les motifs ou sections un intérêt musical plus grand, plus indépendant, et dissimule ainsi les soudures : si bien que le second motif arrive parfois fort tard, et avec les allures quelque peu effacées d'un épisode[1]. D'autre part, les deux thèmes de l'exposition, qui, chez ses prédécesseurs, n'avaient ordinairement aucune affinité spéciale, prennent au contraire chez lui une certaine unité de style, obtenue soit par contraste, soit par ressemblance. Le premier cas est le plus fréquent, et ainsi, dès le début, l'œuvre expose la lutte entre deux principes[2] dont l'un finira par

1. Voir par exemple la sonate op. XXXI, nº 2.

2. Le conflit se produit souvent même avant l'intervention du second motif proprement dit.

triompher après des péripéties où Beethoven sait surprendre à chaque instant l'attention. Dans d'autres cas les deux motifs au contraire se ressemblent au point de se confondre, comme il arrive par exemple dans le premier mouvement de la sonate op. LXXI[a] (les *Adieux*) dont les éléments mélodiques émanent tous des trois notes initiales du *Lebewohl*. Enfin, si nous savons que Beethoven donnait parfois à ses improvisations la forme-sonate, en revanche il s'efforce de garder à ses sonates la manière d'une improvisation : de là viennent ces nombreux points d'orgue, après l'exposition du premier thème, ces silences, ces césures dans le débit musical, pendant lesquels le compositeur semble trouver à l'improviste la suite de ce qu'il va dire : de là ces longues introductions méditatives où nous croyons voir Beethoven, qui vient de s'asseoir au piano, préluder par une lente rêverie à ses inspirations. De là ces autres points d'orgue qui, au moment de la conclusion la retardent, l'interrompent, la suspendent, la rendent comme douteuse, avant qu'elle ne s'impose ensuite avec une plus impétueuse précipitation. De là ces récitatifs instrumentaux qui viennent jeter leur libre plainte au milieu du développement[1], ou ces rêveuses cantilènes,

1. Op. XXXI, nº 2, CX.

qui paraissent écrites pour la voix et auxquelles manque à peine la parole [1]. De là enfin des œuvres entières comme les deux sonates op. XXVII, où la fantaisie se donne libre cours sans plus se soucier des cadres traditionnels, et dont le titre même : *quasi una fantasia*, nous dit qu'il s'agit bien d'une improvisation, puisqu'en allemand *fantasiren* signifie *improviser*.

Ainsi, Beethoven ne voit pas dans la forme-sonate une sorte d'immuable armature, bonne à soutenir n'importe quelle construction sonore : il y cherche comme un appareil de dialectique musicale, permettant, selon une formule chère aux philosophes de son pays et de son temps, de poser la thèse, puis l'antithèse, et de conclure soit par l'affirmation de l'une ou de l'autre, soit par une synthèse. Nous rencontrons sans doute ici la raison pourquoi Beethoven, surtout vers la fin de sa carrière, a introduit dans les développements de la sonate une forme musicale qui, jusqu'alors, lui restait étrangère : la fugue. Par ses trois ou quatre entrées successives de même motif sur des degrés divers de la gamme, par la rigueur plus ou moins absolue de ses réponses et de ses imitations, par le caractère pressant de ses déductions, le style fugué exprime admirablement, selon les

1. Op. CX, CXI.

thèmes auxquels il s'applique, soit le lent envahissement de l'âme par une pensée d'abord isolée qui peu à peu vient occuper tout le champ de la conscience, soit la conquête méthodique et irrésistible de l'esprit par une volonté que sa force impose. Les passages des sonates, trios, quatuors, symphonies, où Beethoven a fait usage de la fugue plus ou moins libre admettraient, je crois, sans effort, l'une de ces deux interprétations et peuvent se ramener à l'un de ces deux types. On remarquera que le second seul se présente dans les sonates : on n'y trouve pas de ces fugues lentes comme au début du quatuor en *ut* dièze mineur, où la nature des instruments permet les tenues prolongées ; on n'y rencontre que des fugues d'un mouvement plutôt rapide, telles que pouvait les permettre la sécheresse du piano, surtout à l'époque de Beethoven, partant des fugues « volontaires » plutôt que des fugues « mélancoliques. » Il est remarquable d'ailleurs que, dans ses sonates, Beethoven, le grand maître des contrastes, emploie toujours ces fugues après un morceau ou un passage, où il a semblé succomber au poids de la tristesse[1] comme si, après une crise de lassitude et d'abattement, il ramassait toutes ses forces et concentrait toute son énergie pour triompher

1. P. ex. op. CI, CVI, CX.

une fois de plus de la maladie, du destin mauvais, de lui-même[1].

Par un choix plus libre des thèmes et des tonalités, par les modifications qu'il impose à la forme de leur développement, Beethoven assouplit au gré de son humeur ou de ses émotions l'instrument jusqu'alors un peu rigide de la sonate. Il en garde, il en fortifie l'unité ; mais c'est moins une unité de plan ou de tonalité, qu'une unité d'accent : au lieu de venir de l'extérieur, elle est interne. Une sonate de Beethoven, une des « grandes », ressemble, pourrait-on dire, à celles de ses prédécesseurs comme une feuille vivante, issue de son pédoncule et reliée par lui à l'arbre de vie, ressemble à une feuille, taillée à l'emporte-pièce. Chacun sait qu'il n'existe pas dans la nature deux feuilles exactement superposables ; il n'existe pas non plus chez Beethoven deux sonates qui coïncident. Si Beethoven a vu dans la sonate, moins un type d'architecture sonore qu'un mode de dialectique capable de donner à ses émotions musicales leur suprême éloquence, si le contenu, pour ainsi parler, y moule le contenant, au lieu d'être informé par lui, ses sonates nous apparaîtront comme des poèmes lyriques où se reflète toujours quelque nuance

1. Notamment, op. CX.

vivante de la joie ou de la tristesse humaines.

Est-ce à dire que les sonates de Beethoven sont des morceaux à programme, dont il s'agirait de retrouver la clef perdue : on n'a pas manqué de les étudier de ce point de vue[1] avec plus d'ingéniosité que de succès. Au temps même de Beethoven, plusieurs compositeurs avaient donné des titres à quelques-unes de leurs sonates et essayé d'adapter cette forme au développement d'un programme : une sonate de Dussek s'appelle le *Retour à Paris*, mais il est douteux que Beethoven ait connu Dussek. Il appréciait fort Clémenti, comme pédagogue, et Clémenti fit de la musique à programme dans sa fameuse sonate, si démodée, *Didone abbandonata* : seulement cette œuvre parut en 1821 alors que Beethoven publiait sa sonate op. CIX, et n'en était donc plus à subir aucune influence ni à s'inspirer d'aucun modèle. Il y a quelques années, on s'est demandé si Beethoven n'avait pas été inspiré par les sonates de Rust (1739-1796). C'est qu'alors on ne connaissait guère Rust que par quelques arrangements, très modernisés, qu'en avait donnés son petit-fils. La question ne se pose même plus depuis que M. Vincent d'Indy a publié, d'après les manuscrits originaux, douze sonates de Rust où plus

1. Elterlein.

rien ne subsiste de ce qui pouvait rétrospectivement « annoncer » Beethoven. D'ailleurs, à défaut des présomptions internes qui se dérobent ainsi, aucun commencement de preuve externe ne peut être apporté à l'appui de cette thèse. Sans doute, le plus jeune fils de Rust, Wilhelm-Carl, vécut à Vienne de 1807 à 1827, et connut Beethoven auquel il ne manqua pas de jouer ou de soumettre les œuvres de son père. De là à imaginer une action sensible de Rust sur Beethoven, il n'y a qu'un pas, mais trop grand : ni dans la correspondance, ni dans les conversations, ni dans les fragments de journal, ni dans les entretiens de Beethoven qui nous sont parvenus indirectement, on ne trouve le nom de Rust. Si d'ailleurs Beethoven n'a connu ses œuvres qu'en 1807, à cette date l'auteur de la *Sonate appassionnata* et de la *Symphonie héroïque* portait en lui tous les germes de son développement futur, et sa « psychologie musicale » dépassait singulièrement celle de Rust : on rencontre déjà des intentions expressives dans les premières sonates ; sans doute elles ne portent pas de titre, mais Beethoven en a donné la raison à Schindler : « l'époque (1799) où je les ai écrites était plus poétique que celle-ci (1823) ; aussi de pareilles indications étaient-elles superflues. » Dès ce

moment, selon Moschelès[1], Beethoven assimilait la déclamation musicale à la déclamation poétique, soutenant que « l'une et l'autre étaient soumises aux mêmes lois ». « Bien que le poète, avait-il coutume de dire, poursuive son monologue ou dialogue sur un rythme progressivement accentué, il faut cependant que le déclamateur, pour éclaircir plus soigneusement le sens, fasse des césures et des pauses à des endroits où le poète ne pouvait risquer aucune ponctuation[2]. » Cela signifie que, pour Beethoven, la musique était un langage poétique aussi expressif que l'autre ; il comptait remédier au défaut de titres explicites dans une édition complète de ses œuvres dont le projet, formé dès 1816, étudié encore en 1820 et 1822, ne fut jamais réalisé : échec à jamais regrettable sans doute car les propres commentaires de Beethoven eussent été plus autorisés que ceux de Marx, de Lenz ou d'Elterlein. Toutefois, la musique peut fort bien agir sur notre sensibilité sans que le langage discursif vienne à la rescousse qualifier les impressions qu'elle nous cause. Autrement dit, et en résumé, les sonates

1. *Life of Beethoven.* II, 80, 82 : il y a dans cet ouvrage, trop oublié, des commentaires et des analyses que tous les interprètes des sonates devraient consulter.

2. Selon Moschelès, l'édition complète de ses œuvres projetée par Beethoven, aurait fourni ce genre d'indications.

de Beethoven n'ont aucun caractère pittoresque et leur lyrisme se suffit à lui-même : elles peignent des états d'âme dont le propre est justement de ne se pouvoir exprimer par aucun autre moyen que par les sons qu'ils ont inspirés à Beethoven. Dans une conversation, Holz dit à Beethoven : « Sous la musique de Mozart on peut imaginer trois ou quatre textes ; sous la vôtre un seul » : il ne leur manque que la parole, mais la parole leur manquera toujours et elles n'y perdent rien ; elles atteignent sans elles au degré supérieur de l'expression musicale : l'accent spécifique.

***

Une analyse, même sommaire, de chaque sonate, dépasserait les limites de cette étude : à peine peut-on essayer de montrer en chacune, quelques-uns des traits par quoi le génie de Beethoven s'imprime le plus fortement.
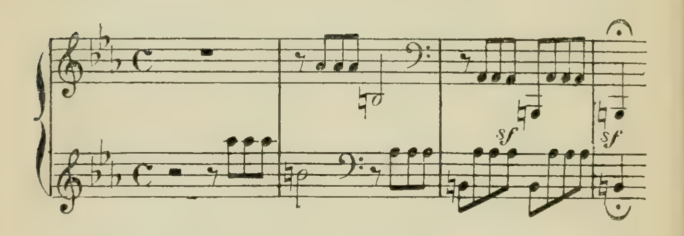
On ne peut entendre la première, op. II, en *fa* mineur (1796), sans voir le portrait de Beethoven, à l'époque où il l'écrivit : un jeune homme dont le profil se guinde encore au-dessus d'un habit à collerette, presque étriqué, d'où sort une tête déjà puissante dont les cheveux, rebelles à la « queue » du XVIIIe siècle expirant,

annoncent une broussaille romantique : telle est la sonate, brève, un peu sèche, respectueuse des formes consacrées, mais d'un accent auquel la tonalité de *fa* mineur donne une sombre énergie, et dont le finale *prestissimo*, avec ses tumultueux arpèges de la basse, contient déjà tous les orages beethovéniens, ceux de la nature et ceux du cœur, celui de la *Pastorale* et celui de l'*Appassionnata*[1].

Un autre Beethoven se révèle dans le premier morceau de la sonate suivante (op. II, n° 2) en *la* majeur, le symphoniste auquel deux ou quatre notes suffiront pour construire la symphonie en *ut* mineur ou la neuvième. L'*adagio* est sa première méditation profonde, et pour y faire suite, déjà le capricieux *scherzo* a remplacé le cérémonieux menuet. La troisième sonate (op. II, n° 3) en *ut* majeur, frôle parfois, surtout dans son premier mouvement, le style brillant mais superficiel des concertos de l'époque. La quatrième (op. VII) en *mi* bémol, impose par la fière allure de son premier allegro à 6/8, mais la page la plus significative en est peut-être le *trio* mineur de l'*allegro* 3/4, avec le grondement orchestral de ses arpèges répétés. La cinquième sonate (op. X, n° 1) en *ut* mineur, offre un excel-

1. Beethoven a copié le thème de l'*adagio* dans son troisième Quatuor avec piano, de 1785.

lent terme de comparaison avec celle de Mozart dans le même ton : l'inspiration semble analogue, mais Beethoven n'en montre que mieux, dans l'expression, sa hardiesse, sa brusquerie, sa passion. Enfin, le finale *prestissimo* contient une figure où se trouve le motif initial de la cinquième symphonie, presque textuellement, et traité comme il le sera une fois dans la symphonie :



Dans le *largo* de la septième sonate (op. X, n° 3) en *ré*, Beethoven avait voulu dépeindre « l'état d'âme d'un mélancolique avec toutes ses différentes nuances de lumière et d'ombre ». Cette inspiration paraît être celle de la sonate tout entière : on remarquera, dans le premier mouvement, que le second motif, au lieu d'être, selon l'usage, à la dominante ou sous-dominante *majeure* du premier, est dans le ton relatif *mineur* : enfin, dans un cahier de conversation de novembre ou décembre 1823, Schindler écrit, en parlant de cette sonate : « Vous disiez

récemment que la quatrième partie a une signification interrogative, à savoir : « Suis-je encore mélancolique[1] ? »

La *Sonate Pathétique* (op. XIII) en *ut* mineur, qui porte ce titre dès la première édition le doit sans doute à deux particularités de son premier mouvement : 1° le tragique « grave » qui précède l'exposition, revient avant le développement et reparaît à la fin de la récapitulation avant la brève coda ; 2° surtout, à ce que contrairement aux usages, le second motif est, comme le premier, en mineur. Après le paisible et chantant adagio en majeur, le *rondo*, par une exception qui accentue le caractère pathétique de l'œuvre est également en mineur.

Dans les deux sonates suivantes (op. XIV), chacun, selon Beethoven, devait « reconnaître le combat de deux principes, ou un dialogue entre deux personnes ». Moschelès précise : l'un de ces principes était l'amant ou le mari, le second, la maîtresse ou la femme : ou bien encore l'un

1. Voici tout le passage : « *Was sagen Sie zu dieser Classification : op. 2, F moll, C moll, dann die Pathetique, op. 23, op. 29, D moll, op. 57. — Die Schilderung ähnlicher Seelenzustände, doch finde ich eine Gradation darin. — Op. 10, D dür : Das Largo u. die folgenden, soll der erste Satz eine Vorbereitung seyn ? — Ich bitte u. Verzeihung — Sie sagten letzthin, dass das Motiv z. 4ten Satz eine Frage andeutet u. nämlich : bin ich noch melancholisch ?* » L'op. XXXI avait été publié à l'origine sous le n° XXIX

était suppliant (*flehend*) tandis que l'autre résistait (*widerstehend*). Ce dialogue reste, d'ailleurs, dans le ton aimable, enjoué, spirituel. Une lettre de Beethoven à l'éditeur Hofmeister, du 15 janvier 1801,[1] mentionne la onzième sonate (op. XXII, en *si* bémol) comme « particulièrement réussie » : propos d'auteur qui veut faire valoir son travail : sans doute le thème initial du premier allegro a une vigueur frappante, et celui de l'adagio une large effusion ; le rondo, plein de grâce, rappelle celui de l'op. VII, mais l'ensemble de la sonate, avec sa technique brillante et un peu superficielle, a des rapports, qu'on voudrait moins étroits, avec le genre du concerto.

Il y a plus d'accent personnel, et plus de liberté dans les sonates suivantes : la douzième, op. XXVI, en *la* bémol, rompt avec le modèle de la forme-sonate : elle commence par un andante 3/8, varié cinq fois avec une richesse de sentiments et une ampleur de sonorité inexprimables. Mozart avait commencé par des variations sa célèbre sonate en *la* majeur. La variation, comme la fugue, deviendra peu à peu pour Beethoven, surtout dans ses *andante*, une forme de développement habituelle, et admirablement propre à exprimer la puissance d'un sentiment très fort,

1. *Correspondance*, p. 35.

qui se suffit à lui-même, et attache longtemps la réflexion[1]. L'adagio de cette sonate porte le titre de *marcia funebre sulla morte d'un eroe :* jamais encore Beethoven n'avait imposé au piano une pareille imitation de l'orchestre, éclat des cuivres et roulement du tambour.

1. Beethoven a écrit un grand nombre de variations : la mode le voulait ainsi. Comme Haydn et Mozart, il s'est d'abord contenté de broder autour d'un thème des arabesques plus ou moins ingénieuses, de caractère purement ornemental; il a mis peu à peu plus de hardiesse dans la technique, et plus de liberté dans l'interprétation du thème. Ses véritables variations, les « grandes variations beethovéniennes », se trouvent dans celles de ses œuvres où il les a insérées, non comme un divertissement superficiel, mais comme un mode de développement, le trio op. XCVII, les derniers quatuors, la neuvième symphonie. Les variations, op. XXXV ne sont qu'un travail préparatoire pour la *Symphonie héroïque*. Pourtant, par un hasard singulier, la dernière œuvre que Beethoven ait écrite pour le piano, en 1823, est l'étonnante série des *Trente-trois variations* sur une valse de Diabelli (op. CXX), où, reprenant le cadre de la « petite variation », il l'a renouvelé par une dépense prodigieuse d'imagination et d'esprit. Voici les œuvres où Beethoven a inséré des variations, ou employé le développement par variations : Trio op. I, nº 3 (andante); Sérénade op. VIII (finale); Trio op. XI (finale); Sonate de violon op. XII, nº 1 (andante); Sonate de piano op. XIV, nº 2 (andante) ; Quatuor à cordes op. XVIII, nº 5 (andante) ; Septuor op. XX (andante) ; Sérénade op. XXV (andante); Sonates op. XXVI (andante); *id.* de violon, op. XXX, nº 1 (allegretto); Sonate op. XXVII nº 1 (andante); Symphonie héroïque op. XXXV (finale) ; Sonate op. LVII (andante) ; Quatuor op. LXXIV (allegretto final) ; Trio op. XCVII (andante) ; Sonates op. CIX (andante) et CX (adagio final) ; Symphonie avec chœur op. CXXV (andante et finale) ; Quatuors op. CXXVII (andante) et CXXXI (andante) ; plus l'*andante* du premier quatuor avec piano (1785) et le Menuet de la troisième sonatine (1784).

Les deux sonates op. XXVII, la treizième en *mi* bémol, la quatorzième en *ut* dièze mineur, portent au sous-titre la remarque *quasi una fantasia*, c'est-à-dire : *comme une improvisation*. Tous ceux qui furent témoins des improvisations de Beethoven au piano, rapportent qu'il preludait ordinairement par de calmes accords, d'où s'élevait peu à peu une mélodie. Ainsi commence la sonate en *mi* bémol, selon une des formes que, depuis l'adolescence, Beethoven donnait le plus volontiers à ses improvisations, celle de la variation. Traversé par un passage à 6/8 (*ut* majeur) en arpèges brisés qui rappellent l'éclatant *Retour* de la vingt-sixième sonate, le calme andante varié reprend dans le ton initial. Les mouvements s'enchaînent l'un à l'autre sans interruption, scherzo fantasque, repris à contretemps, puis un court adagio servant de préambule à une sorte de rondo final, où il se trouve cependant rappelé, vers la fin, avant la coda, premier essai d'un procédé que Beethoven appliquera dans toute son ampleur à la sonate op. CI et à la neuvième Symphonie.

Le caractère d'une « improvisation » se trahit dans la sonate en *ut* dièze mineur — dite au *Clair de Lune*[1] — par des marques analogues : le

1. Ce surnom poétique lui a été donné tardivement par

premier mouvement est une mélodie lente, presque immobile, reposant sur de larges harmonies, soutenue par de calmes arpèges et où l'on ne trouve pas trace de la forme-sonate. De même, on passe sans interruption à l'allegretto, qui n'est pas un menuet, qu'on pourrait appeler un scherzo triste, si les deux termes ne juraient. La forme-sonate se retrouve, avec ses articulations et ses conventions tonales, mais allongée d'une *coda*, dans le dernier mouvement, dont la passion précipitée contraste d'une manière si dramatique avec la méditative rêverie du début.

Écrite en 1801, publiée en 1802, la quinzième sonate, op. XXVIII, en *ré* majeur, a reçu le titre de *pastorale* justifié seulement par la danse paysanne qui constitue le rondo final : que des sentiments agrestes ou des images champêtres aient inspiré Beethoven dès 1801, sept ans avant la terminaison de la symphonie pastorale, il n'y a rien là d'impossible, puisqu'une esquisse de 1799, conservée à Berlin, porte le thème varié du cinquième quatuor[1] avec la mention : *pastorale*.

Les trois sonates, op. XXXI, en *sol* majeur

Ludwig Rellstab : souvent Beethoven improvisait le soir, sans lumière ; peut-être y a-t-il dans ce symbole un souvenir.

1. Sous une forme un peu différente de la forme définitive. Ce thème est en *ré* majeur (ton de la quinzième sonate), dans l'esquisse et dans le quatuor.

ré mineur et *mi* bémol majeur sont les premières que Beethoven ait publiées après avoir dit, vers la fin de 1802, à son ami Krumpholz : « Désormais, je veux marcher dans une nouvelle voie[1]. » A vrai dire la sonate en *sol* avec l'humour capricieux de son premier mouvement, les surabondantes fioritures de son adagio, et les grâces aimables de son rondo, ne justifierait guère une telle promesse : ni par l'inspiration, ni par le style, ni par la technique, elle ne dépasse les sonates op. X ou XIV par exemple. Peut-être, esquissée complètement depuis un certain temps, ne fut-elle alors que mise au net. Il en va tout autrement de la sonate en *ré* mineur : accent, forme, style, tout y est en progrès, tout y est nouveau, tout parle le langage de l'émotion la plus directe. Avant de se développer, le thème initial hésite entre le calme d'un lent arpège et un trait agité, saccadé, qui se déroule enfin et aboutit à un dramatique dialogue entre le grave et le médium de l'instrument, dont le premier interprète l'arpège du début. Le second motif de la forme-sonate n'apparaît que très tard, d'une façon épisodique, après un développement déjà étendu : la seconde section, comme la première, débute par des arpèges hésitants, puis, après quarante-

1. *Cf. supra*, p. 72.

quatre mesures *allegro*, est deux fois de suite coupé par un récitatif instrumental, auquel se relie la récapitulation. Par son tour mélodique, par son rythme balancé, par ce mélange d'activité et de tristesse qu'il exprime, le finale offre une grande ressemblance psychologique, sinon formelle, avec le finale du quatuor en *la* mineur, op. CXXXII, écrit pendant une convalescence, comme la sonate en *ré* mineur fut écrite au lendemain d'une crise de l'âme et du corps : ressemblance émouvante et significative. Avec cette œuvre poignante la sonate en *mi* bémol, par son premier thème, moqueur comme un chant de coucou, son scherzo à deux temps, et la « chasse » de son finale, forme un contraste absolu. Les deux sonates faciles, op. XLIX n'ont pas grande importance : le menuet-finale de la seconde reproduit le menuet du *Septuor* op. XX.

La grande sonate en *ut* majeur, op. LIII, dédiée par Beethoven à son premier protecteur le comte de Waldstein, compte en revanche parmi les plus importantes : son surnom, l'*Aurore*, peut à peine se justifier, soit par le crescendo du début, soit par l'éveil crépusculaire de la lente introduction qui précède le rondo final[1],

1. L'andante pour piano en *fa* majeur, publié ensuite séparément, devait d'abord former l'andante de la sonate, avec laquelle il se trouve dans le rapport tonal usuel, avec laquelle

où paraît, dit-on, un chant des bateliers du Rhin. La sonate entière, dont les motifs, pris en eux-mêmes, ne sont pas des plus frappants, imposa par l'ampleur des sonorités, la richesse du développement, par une luxuriante exubérance, à laquelle le ton radieux d'*ut* majeur donne un éclat particulier : la technique pianistique, avec ses traits en octaves, ses arpèges, ses trilles sous une tenue, est d'une hardiesse et d'une nouveauté remarquables — pour l'époque.

La vingt-deuxième sonate, op. LIV, en *fa* majeur, ne comporte que deux mouvements dont le premier est engendré par deux motifs dans le même ton, développés en variations : la seconde partie est une sorte de rondo-toccata, assez aride, dont la technique tourmentée rappelle de près le finale de l'op. XXVI.

La sonate en *fa* mineur op. LVII, commencée dès 1804, n'a été publiée que trois ans plus tard : elle a donc occupé Beethoven fort longtemps. Tout concourt à justifier le nom d'*appassionnata* qu'elle porte communément : la brusquerie inquiète du premier motif, ses anacoluthes, ces interruptions par un martèlement de la basse qui rappelle le début de la symphonie

aussi il offre des analogies techniques. Mais afin de ne pas surcharger une œuvre déjà très développée, Beethoven le remplaça par l'introduction au rondo.
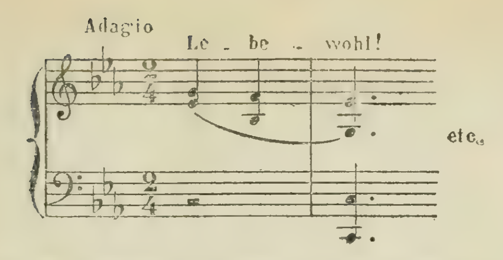
en *ut* mineur, les torrents de ses arpèges brisés, ces sursauts et ces contrastes qui rompent à chaque instant le cours du développement. Le premier mouvement observe assez bien les lois de la forme-sonate : à un premier thème en *fa* mineur, en succède un second dans le relatif majeur. Mais l' « exposition » n'est pas reprise : la passion ainsi déchaînée ne revient point sur ses pas. Remarquez que le second motif est une imitation par renversement — très libre sans doute, mais immédiatement perceptible — du premier, ce qui rend la répétition inutile, ce qui la rendrait même superflue. La récapitulation se termine par une coda qui atteint les limites de l'extrême puissance pour s'éteindre et finir tout à coup en un mystérieux pianissimo. Après cette violente crise, le grave andante exprime le repos, par sa mélodie presque plane, ses accords presque stagnants ; peu à peu, les variations ramènent le trouble et l'agitation, qui semblent s'apaiser lorsqu'un arpège dissonant, entendu d'abord *pianissimo*, puis *fortissimo* à l'octave supérieure, vient tout remettre en question, et ouvre directement sur le finale, sorte de mouvement perpétuel où une même plainte domine sans cesse le tumulte de la passion, pour se terminer en une *coda* vertigineuse.

Beethoven estimait fort sa vingt-quatrième

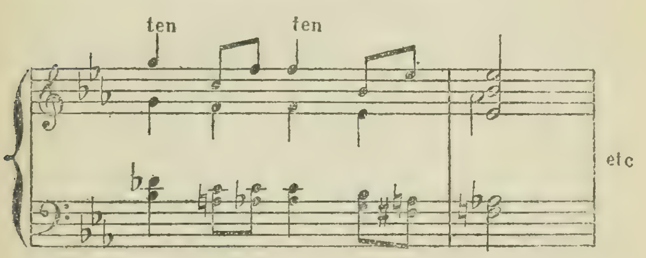
sonate, op. LXXVIII : « On parle toujours de la sonate en *ut* dièze mineur, disait-il à Czerny ; j'ai pourtant écrit mieux que cela ; ainsi la sonate en *fa* dièze majeur est autre chose ! » La dédicace de cette œuvre, composée en 1809, porte le nom de Thérèse de Brunswick, la femme que Beethoven a peut-être le plus aimée, et une telle circonstance a pu contribuer à cette prédilection. Sans doute les thèmes du premier mouvement ont une effusion exquise, mais combien de fois Beethoven a-t-il su donner au développement plus de profondeur et de variété ! Le second morceau est un malicieux caprice auquel le ton brillant de *fa* dièze prête l'éclat le plus chatoyant, mais un simple caprice.

On peut négliger la très plate sonatine en *sol* majeur, op. LXXIX, pour arriver à la sonate en *mi* bémol, op. LXXXI[a], qui, dès sa première édition, porte le titre : les *Adieux*, l'*Absence*, le *Retour*[1]. Le premier mouvement est construit tout entier sur un seul thème de trois notes, qui, dans l'introduction, porte le mot *Lebewohl* (adieu) :

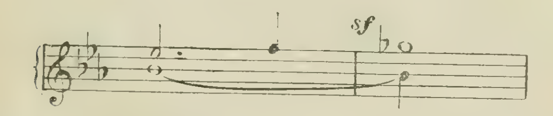
1. D'après l'autographe il s'agit d'un départ de l'archiduc Rodolphe, le 4 mai 1809, et de son retour le 30 janvier 1810. Simple prétexte, et le rôle de l'archiduc n'est certes pas plus important que celui de la cuisinière dans le quatuor op. CXXXV (*Cf. infra*, p. 162.).



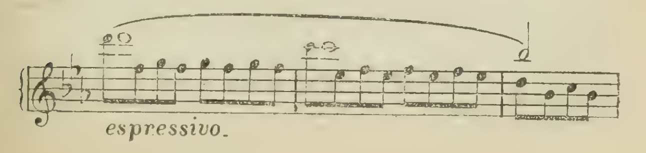
et dont la mélodie forme le début de l'air de Florestan, dans *Fidelio*. Ce thème reparaît ensuite, au premier motif de l'allegro dans les notes supérieures des temps forts :
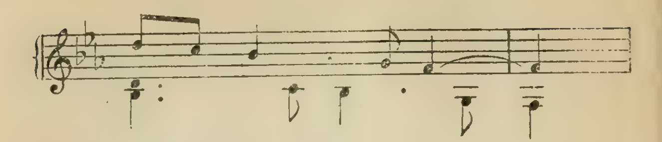


puis il revient, renversé et en mineur :



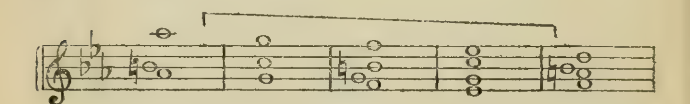
C'est lui encore qui constitue le second motif en *si* bémol :
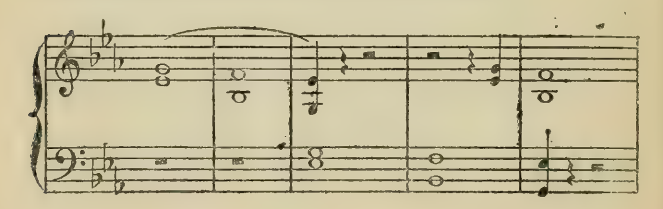


et conclut la première section :



Ayant ainsi engendré tous les motifs de la première section, il occupe à plus forte raison tout le développement, où il surgit encore sous une forme nouvelle :



Enfin la récapitulation se termine par une *coda* où le *Lebewohl* se répète infatigablement, sous sa forme primitive, avec une obstination qui ne recule pas devant une des plus audacieuses dissonances que Beethoven ait osées[1] :



Sous cette unité formelle de la sonate, il faut

1. Voir une dissonance analogue dans le premier mouvement de l'Héroïque.

chercher aussi des intentions expressives dont plusieurs sont manifestes. Les modifications du même thème répondent aux nuances très diverses d'un même sentiment dans l'introduction, l'*adieu* est triste sans doute, mais calme et non sans douceur. Voici qu'au début de l'allegro, il reparaît avec un rythme heurté, sur de rudes accords dissonants, avec un chromatisme déchirant : c'est la brutale séparation. Et vers la fin, cet adieu sans cesse répété en dialogue, puis presque ensemble, *diminuendo*, ce sont les derniers signes des deux amis que le prochain tournant de la route va cacher l'un à l'autre.

En dehors de sa beauté sonore, le morceau des *Adieux* est donc doublement significatif pour qui cherche à pénétrer l'esprit beethovénien : nous y surprenons, mieux peut-être que partout ailleurs, l'effort de Beethoven pour adapter le cadre traditionnel de la sonate à deux principes que celui-ci semblait exclure : 1° l'unité d'inspiration, obtenue par la formation des deux thèmes au moyen d'un même germe mélodique ; 2° l'expression d'une idée poétique déterminée, voire pittoresque. Rien d'admirable comme l'harmonieux équilibre avec lequel se combinent ces éléments divers, sinon la simplicité des moyens, puisque tout sort de trois notes *sol*, *fa*, *mi* bémol.

Le court adagio intitulé l'*Absence*, n'est point bâti sur une mélodie complète : il se développe à la façon d'une simple introduction, presque errant, sur un thème interrogateur, inquiet, jusqu'au moment du *Retour*, page débordante d'allégresse, où nous croyons voir d'abord deux amis qui volent aux bras l'un de l'autre. Mais, si beaux qu'ils soient encore, les deux derniers mouvements de la sonate n'ont pas la haute signification du premier.

La sonate suivante, op. XC, en *mi* mineur, a une histoire et une clef. Après une longue opposition de sa famille, le comte Lichnowsky avait épousé une actrice : dans la sonate, op. XC, qui lui est dédiée, Beethoven disait avoir raconté cette histoire, le premier mouvement s'appelant *Kampf zwischen Kopf und Herz* (Combat entre la tête et le cœur) et le second, *Conversation mit der Geliebten* (Conversation avec l'aimée)[1]. Ici, l'idée poétique domine la forme d'une manière plus absolue que dans la sonate précédente : au lieu des trois ou quatre mouvements usuels, il n'y en a que deux, après quoi l'histoire étant finie, la sonate finit avec elle ; et comme l'histoire finit bien, la sonate, qui a commencé en mineur, se

1. Schindler, qui raconte cette histoire (*Beethoven in Paris*, p. 155) ajoute : « Des considérations compréhensibles retinrent Beethoven de faire imprimer la sonate avec ces titres ».

termine en majeur. Enfin le caractère même des motifs, leur dramatique opposition dans le premier mouvement, leur calme effusion dans le second, répondent aux deux titres sous-entendus de la sonate.

Sans porter de titre, comme l'op. LXXXI[a], sans s'expliquer par un commentaire de Beethoven lui-même comme l'op. XC, la sonate suivante op. CI, en *la* majeur, n'est pas d'une inspiration moins spontanée, ni d'une forme moins libre. Elle développe l'un des thèmes psychologiques les plus familiers et les plus chers à Beethoven : l'alternative de la rêverie triste et de la décisive énergie. Le premier mouvement, l'un des moins longs que Beethoven ait écrits (cent deux mesures) n'omet aucun des éléments essentiels de la sonate, mais il les confond presque dans une même inspiration. Une marche rapide et fortement rythmée, tient lieu de scherzo et exprime le principe volontaire : dans sa polyphonie très ouvragée se marque une influence — qui ira toujours en croissant, chez Beethoven — de l'écriture du quatuor sur l'écriture du piano[1].

1. Pour la première fois, Beethoven, au titre de cette sonate, remplace le terme de *piano* par celui de *Hammer-Klavier* (piano à marteaux) indiquant ainsi dès l'abord qu'il profite des perfectionnements récents qui viennent de donner au piano plus de force et d'étendue ; dans l'adagio, pour la première fois aussi, l'emploi de la pédale unicorde, indi-

Le premier principe, tendre et mélancolique, reprend un instant le dessus, dans l'introduction au finale. Avant ce finale, par une sorte d'hésitation, le thème du premier mouvement reparaît : ce procédé de *leit-motiv* dramatique, si puissant pour exprimer l'agitation, l'inquiétude, l'angoisse, on sait l'usage qu'en fera Beethoven dans la neuvième Symphonie. Le premier thème une fois abandonné aussitôt que repris, le finale s'engage par un motif plein de décision, dont le rythme vigoureux affirme le triomphe du second principe mis en scène par la sonate. Cette affirmation acquiert plus de force encore par le caractère du développement, écrit dans un style d'imitations très serré qui, dans la seconde section, devient un véritable *fugato*. Ici, apparaît le procédé dont Beethoven fera un si grand usage dans ses œuvres ultérieures, la réintroduction de la fugue libre dans la forme-sonate. On le voit, cette sonate en *la* majeur, l'une des moins célèbres parmi les dernières, est pourtant l'une des plus riches, des plus hardies, et des plus significatives [1].

qué jusqu'alors par *sotto voce*, est marqué en termes exprès. De même, dans les sonates op. XC, CI et le finale de l'op. CIX, les indications de mouvement sont données en allemand. et expressives. (Cf. lettre à Mosel, *Correspondance*, p. 156)

1. L'écriture pianistique, dans le *trio* de la marche, annonce déjà le premier mouvement de l'op. CVI.

La grande sonate en *si* bémol, op. CVI, a été composée « dans des circonstances pressantes, car il est dur d'écrire pour gagner du pain »[1]. Cette fois, Beethoven n'a pas *um des Brodes und des Geldes willen geschmiert*; au lieu d'exécuter quelque commande avantageuse telle que les *Airs écossais* pour Thomson, ou des *Thèmes variés bien faciles* pour Simrock, il a écrit, pour lui-même, le poème de sa détresse. La volonté rageuse d'en finir a frappé les rudes accords qui ouvrent la sonate, et le développement se poursuit dans un dédale polyphonique, dans un enchevêtrement de traits et de figures où l'on ne peut voir qu'un symbole des difficultés matérielles et morales parmi lesquelles Beethoven se débattait, en 1818, pour sauver son neveu et assurer sa propre existence; par deux fois ce développement prend la forme stricte du *fugato*, comme si, ayant tiré de tout côté l'inextricable écheveau, on voulait le dénouer plus sûrement par une plus rigoureuse méthode. Dans la sonate en *si* bémol, Beethoven a écrit le dernier scherzo à trois temps de ses sonates, scherzo tour à tour fantasque et farouche. L'admirable *adagio appassionato* exprime un de ces douloureux retours sur soi-même que provoque tout effort surhu-

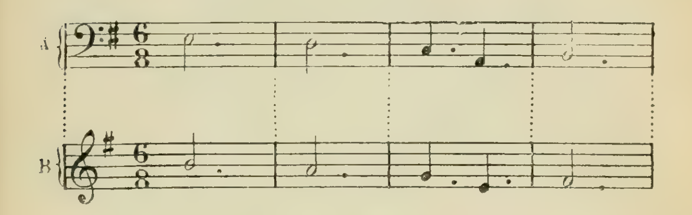
1. Lettre à Ries, du 19 avril 1819 (*Correspondance*, p. 188).

main de la volonté [1] : trois thèmes s'y trouvent développés dans le style de la « grande variation », si éloquent pour approfondir les nuances d'un sentiment qui se nourrit de sa propre contemplation. Après une sorte de prélude, libre comme une improvisation des doigts autant que de la pensée, s'élance le finale dont le thème long, rapide, sinueux, semble défier les complications de la fugue « non sans quelques licences » (*con alcune licenze*) auxquelles il est soumis d'un bout à l'autre, en d'inextricables péripéties, interrompues par un épisode plus calme, où chante un écho du *Gratias* de la *Messe* en *ré*, dont la composition coïncide avec celle de la sonate en *si* bémol. Enfin une *coda*, pareille à celle qui terminera la fugue en quatuor, op. CXXXIII, annonce que les « difficultés pressantes » sont vaincues, que Beethoven une fois de plus a eu raison du destin, comme jadis Bonaparte émiettait les coalitions, et que *Noten helfen aus der Noth* (les notes tirent de peine).

La vingt-neuvième sonate, op. CIX, en *mi* majeur, s'ouvre par un mouvement tour à tour *vivace* et *adagio espressivo* en style d'improvisation.

1. La première mesure a été écrite quelque temps après l'achèvement du morceau : malgré sa simplicité, elle y ajoute une grandeur infinie.

Le fiévreux *prestissimo* qui lui fait suite offre cette particularité de structure, que les notes initales de la basse (exemple A) deviennent ensuite (mesure soixante-dixième et suivantes) motif chantant (exemple B) :
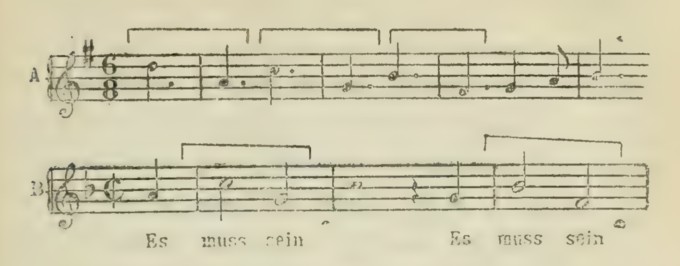


Le finale se compose d'un thème, *andante*, varié six fois : la cinquième variation a les allures d'un *fugato* et ramène le thème qui peu à peu s'illumine de traits et de trilles, comme en un feu d'artifice bientôt éteint, et qui le laisse pour finir, dans sa simplicité primitive.

Le premier mouvement de la sonate op. CX, en *la* bémol, fournit un exemple important de ce que Beethoven a su faire de la seconde section traditionnelle de ce mouvement, la *Durchführung* : elle se borne ici à seize mesures (à partir de la trente-neuvième) répétant huit fois, sur une échelle descendante, un fragment du thème initial, avant de le ramener dans sa tonalité première, où il est réexposé avec d'importantes modifications. Le brusque scherzo mineur

à deux temps[1] est coupé d'un *trio* majeur, dont le style rappelle d'assez près la troisième variation du finale dans la sonate précédente ; une brève *coda* le relie sans interruption au finale, qui constitue l'une des pages les plus remarquables de Beethoven. Le caractère de ce morceau est nettement dramatique : une courte introduction amène un récitatif instrumental qui précède un *arioso dolente*, triste mélodie unilinéaire qui s'élève au-dessus d'un accompagnement fort simple en accords répétés. Puis une fugue commence, dont le thème, fait de quartes brisées en « crémaillère », semble exprimer l'effort d'une pénible ascension ; la fugue se développe, s'enrichit, se complique : le but va être atteint, lorsque tout retombe et s'écroule. Un nouvel accès de tristesse et de découragement pleure dans une reprise de la cantilène désolée ; la voix semble même s'arrêter, entrecoupée de silences et de sanglots ; tout se tait, à peine quelques brefs accords font-ils entendre les dernières pulsations de la vie, lorsqu'un arpège ramène le thème de la fugue, mais renversé (exemple A, p. 117) et devenu presque pareil à celui (exemple B) sous lequel Beethoven mettra plus tard, dans le seizième

1. Faut-il y voir un souvenir du refrain populaire : *Ich bin liederlich* ?

quatuor, les mots : *Es muss sein* (Il le faut)[1]



Sur ce sujet renouvelé, une seconde fugue s'engage et se développe qui, à son tour, ramène le thème primitif de la première fugue, lequel, victorieusement débarrassé de son attirail « fugal », s'élève sans obstacle du grave à l'aigu, et conclut par un chant de triomphe, le triomphe de la volonté forte sur la mélancolie et le découragement.

La dernière sonate, op. CXI, en *ut* mineur, ne comprend que deux mouvements dont le second, comme dans la sonate, op. XC, est en majeur. Précédé d'une rude introduction, le premier mouvement se trouve construit sur un thème unique, fortement rythmé, auquel un intervalle descendant de quarte diminuée donne quelque étrangeté, thème trop obsédant pour ne pas occuper à lui seul tout le développement : malgré

1. Il est possible que l'anecdote à laquelle fait allusion ce *Es muss sein*, se fût déjà passée en 1821, date de la composition de la sonate, op. CX.

cette unité thématique, l'appareil extérieur de la forme-sonate est respecté : l'exposition est reprise ; dans la seconde section s'ébauche, comme dans toutes les dernières sonates, un *fugato* vite abandonné. La récapitulation se termine par une façon de *coda*, très soudaine et très calme à la fois, dont le thème paisible n'a pas été encore entendu et qui s'accompagne à la basse de figures où expire l'agitation des pages précédentes. A l'inquiétude, à la rudesse tourmentée de ce premier mouvement, succède un des plus sereins *adagios* de Beethoven, une lente *arietta*, toute simple, dans le ton candide d'*ut* majeur; elle est traitée en forme de grandes variations, et l'agitation du premier mouvement de la sonate essaye d'y reparaître, mais le thème peu à peu s'éclaircit, monte vers les régions élevées, et l'*arietta* finit en paix.

Les six dernières sonates, pour piano solo, depuis l'op. XC jusqu'à l'op. CXI inclusivement, ont été écrites de 1814 à 1822, c'est-à-dire entre le onzième quatuor (1810) et avant cette série des « nouveaux quatuors » qui, pour Beethoven, commençait avec le douzième (1824), c'est-à-dire aussi après la huitième Symphonie (1812) et avant la neuvième (1823). Sans parler davantage de leur beauté propre, il faut signaler que les dernières sonates constituent

donc pour Beethoven de véritables expériences : il y tente des essais de musique caractéristique (op. XC) ; il rajeunit le développement de la sonate par la réintroduction de la fugue ; il s'efforce de donner à la musique une vie intérieure plus complexe par l'approfondissement de la polyphonie, tâche à laquelle les quatre instruments à archets du quatuor se prêteront mieux que le clavier à percussion du piano. Les dernières sonates sontun magnifique affluent dont nous reconnaîtrons les eaux dans le cours puissant des derniers quatuors et de la dernière symphonie.

*
* *

Beethoven a marqué d'une empreinte assurément moins décisive la sonate-duo, c'est-à-dire pour piano et violon, ou piano et violoncelle [1]. S'il faut trouver des raisons à ce fait indiscutable, on pourrait lui en chercher deux, d'inégale importance. Sur dix sonates de violon, neuf appartiennent à sa première période : les trois premières (op. XII) datent de 1799, les deux suivantes (op. XXIII et XXIV) de 1800-1801, les sixième,

1. Sans compter la sonate op. XVII, en *fa*, pour piano et cor, écrite à l'occasion d'un concert donné le 18 avril 1800 par le corniste Ponto, qui la joua avec Beethoven.

septième et huitième, op. XXX, de 1802, année de la seconde symphonie; la sonate, dite « à Kreutzer », op. XLVII, date de 1802 pour le finale (d'abord destiné à une sonate de l'op. XXX) et de 1804 pour les autres morceaux : elle est ainsi contemporaine de l'*Héroïque*. Seule, la dixième et dernière sonate, op. XCVI, date de 1812. Des cinq sonates avec violoncelle, les deux premières, qui forment l'op. V, sont de 1796; la suivante, op. LXIX, publiée en 1809, date en réalité de 1805-1806; les deux dernières, op. CII, datent de juin et août 1815. Ainsi presque toutes ces œuvres sont antérieures à la sonate *appassionnata*, toutes à l'op. CI; ne soyons pas surpris d'y chercher en vain, ou d'y trouver rarement, ces innovations géniales qui caractérisent les dernières sonates de piano. De plus, et surtout, Beethoven, qui prenait grand soin d'écrire pour chaque instrument une musique qui lui fût appropriée, Beethoven semble gêné par l'obligation de confier successivement les mêmes motifs à deux instruments aussi opposés que le piano et le violon ou le violoncelle : les violonistes et surtout les violoncellistes se plaignent de trouver dans ses sonates maint passage qui les gêne : de même, la technique du piano y est plus timide, plus maigre que dans les sonates pour piano solo, et parfois même

assez gauche[1]. Ainsi entravé par des nécessités qu'il n'a pas toujours su se soumettre entièrement, Beethoven, dans les sonates accompagnées, a écrit sans doute de belle et excellente musique, mais où il se livre avec moins d'abandon que dans la musique de piano seul.

De là vient peut-être que, dans les sonates de violon, il s'est asservi aux lois conventionnelles de la sonate, avec une docilité un peu surprenante de sa part, et que le développement de ses pensées se borne souvent à des échanges de motifs entre le clavier et l'archet, d'une régularité un peu trop prévue.

Parmi les sonates de violon, sept comprennent trois mouvements[2], et trois en ont quatre[3]. Elles furent, si l'on se rapporte aux cahiers d'esquisses, relativement assez peu travaillées : celles en *la* majeur (op. XII, n°2) par exemple fut écrite d'un seul jet, et ne trahit en effet qu'une élégante facilité. Dans le rondo final de l'aimable sonate en *fa* (op. XXIV) nous entendons un thème emprunté à l'air de Vitellia dans le *Tito* Mozart. L'esprit beethovénien souffle avec plus

1. Peut-être Beethoven a-t-il voulu pallier cette antinomie, dans la sonate op. XCVI, en imitant au piano, par des trilles prolongés, les tenues du violon.

2. Op. XII, n°s 1, 2 et 3 ; op. XXIII ; op. XXX, n°s 1 et 3 ; op. XLVII précédée d'une courte introduction.

3. Op. XXIV ; op. XXX, n° 2 ; op. XCVI.

de force dans la sonate en *ut* mineur (op. XXX, n° 2) à l'empereur Alexandre ; le thème initial, brusque et sombre, sous lequel gronde le piano lorsque ce thème est repris par le violon, la fière allégresse du second motif, d'une allure à la fois coquette et martiale, l'emportement fougueux du finale portent bien sa marque.

La sonate en *la*, op. XLVII, dédiée à Rodolphe Kreutzer, et dont le renom a passé de la musique jusque dans la littérature, domine effectivement les autres, par ses proportions et la vigueur de son accent. Le titre de la première édition mérite d'être cité : *Sonata per il pianoforte ed un violino obligato scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto.* « Style concertant » ne signifie pas, comme beaucoup de gens inclinent à le croire, style chargé de traits et autres ornements destinés au triomphe des virtuoses : le concerto est entendu comme un dialogue animé, une sorte de tournoi oratoire entre l'orchestre et le soliste, ici entre le piano et le violon. Longtemps desservi par la dissemblance des deux instruments, voici que maintenant Beethoven en tire au contraire un élément d'intérêt, un principe de vie : piano et violon ne se pénètrent pas bien, ils lutteront ; puisqu'il n'y a pas fusion, il y aura conflit. Le premier et le troisième mouvement de la sonate à Kreutzer sont un

véritable corps à corps des deux instruments; tandis que, dans les autres sonates, les réponses se développaient ordinairement avec une commode élégance, ici les ripostes se pressent, comme celles de deux adversaires qui croisent le fer. Après les calmes variations de l'*andante*, la lutte reprend, plus serrée que jamais, par un rapide contrepoint double du piano et du violon, interrompu par de galopantes fanfares du piano. Le développement court et bondit, puis s'arrête un instant, aux aguets sur un accord de septième, et, après quelques mesures *adagio*, se précipite dans une vertigineuse *coda*[1]

Dans la sonate en *sol* majeur, op. XCVI, des détails charmants ressortent d'un ensemble quelque peu hésitant et monotone. Beethoven n'a pas retrouvé cette ardeur batailleuse qui souffle dans la sonate à Kreutzer : il n'a pas voulu non plus, en 1812, revenir au style plus uni des premières sonates: la sonate en *sol* paraît être une œuvre de transition, mais elle est restée la dernière, et elle garde comme l'aspect d'une pierre d'attente.

1. De tous les violonistes, R. Kreutzer est celui qui joua le moins volontiers la sonate dont la dédicace l'a illustré : il excellait particulièrement dans les sons liés ; or la sonate en *la*, surtout le finale, est presque tout entière en notes piquées.

*
* *

Les cinq sonates pour piano et violoncelle se divisent en trois groupes : les deux premières, op. V, écrites par Beethoven en 1795, furent jouées par lui, dans leur nouveauté, à Berlin. L'une et l'autre ne comprennent que deux mouvements, précédés par une introduction lente assez développée : elles pèchent par un peu de prolixité : pourtant l'allegro initial de la première, en *fa* majeur, a de l'aisance et de la noblesse ; le rondo final (en *ut* majeur) de la seconde (en *sol* mineur) est fort spirituel, mais sa légèreté ne semble pas convenir toujours le mieux du monde au caractère du violoncelle. Au contraire la sonate en *la* majeur, écrite vers 1805-1806, publiée en 1809, commence par un admirable thème du violoncelle, au grave, que le piano recueille et mène jusqu'à l'aigu, avec une incomparable poésie ; le scherzo qui suit est l'une des pages de Beethoven les plus curieusement rythmées, à contre temps. Après dix-huit mesures d'*adagio* en *mi* majeur, le finale se développe, non sans quelques lieux communs, sur un thème facile et coulant.

Les deux dernières sonates (juin et août 1815) réunies sous le numéro d'œuvre CII *a* et *b*,

forment un troisième groupe. Le manuscrit de la première porte l'attribut : *freye Sonate* (sonate libre) ; elle commence par une lente introduction à 6/8 en *ut* majeur, qui débouche sur un énergique et douloureux allegro en *la* mineur, où l'on croit entendre quelques pressentiments du quatuor op. CXXXII. L'*adagio* ressemble à une improvisation, avec ses longs traits qui déroulent leurs rubans indécis, avant que le finale en *ut* majeur, après un rappel du thème initial[1], ne lance son petit thème vif, interrompu puis imité par le violoncelle, et dont le développement semble une taquinerie des deux instruments.

L'allegro initial de la sonate en *ré* majeur a la vigueur que nous rencontrerons plus tard dans celui du treizième quatuor : il est rapide, bref, tourne court et se termine sur une conclusion abrupte. A cette page de volonté cassante succède (par un contraste que nous avons eu déjà l'occasion d'observer) un des adagios les plus méditatifs et les plus recueillis qu'ait écrits Beethoven. Son début a la mystérieuse ampleur d'un hymne religieux et peu à peu, comme du fond même de l'âme, s'élève une mélodie suppliante ; respectivement exposée et accompagnée tour à tour par chacun des deux instruments,

1. Cf. une application de ce procédé dans la sonate de piano op. CI, écrite au même moment.

elle plane un instant, se soutient, s'amplifie, puis retombe comme épuisée. Le finale est un *allegro fugato*, à trois temps, assez aride, prenant pour sujet une gamme ascendante de *ré* majeur, partant de la dominante, et dont le développement se poursuit dans un enchevêtrement opiniâtre de mouvements contraires, de rythmes différents, et pour se terminer par une conclusion assez analogue à celles des fugues de l'op. CVI et de l'op. CXXXIII. « J'avoue, disait un jour Schindler à Beethoven, ne pas bien comprendre encore le *fugato* de la sonate op. CII » Et Beethoven lui répondit : « Ça viendra. » Peut-être la clef de l'énigme se trouve-t-elle dans des œuvres plus homogènes, comme la sonate de piano op. CX, où l'usage de la fugue nous a paru comporter une signification claire. Schindler prétend que l'hostilité à laquelle se heurta la fugue de l'op. CII, aurait engagé Beethoven à multiplier les fugues, par esprit de défi, dans ses œuvres ultérieures. Cela paraît une bien petite cause, pour un bien grand effet.

*
* *

Les trios avec piano, comme les sonates en duo, n'ont pas l'indépendance, la hardiesse, la sûreté qui, dans les sonates d'une part, dans les

quatuors d'autre part, vont en s'affirmant sans cesse avec plus de force. Le piano y semble tou jours hésiter entre le rôle d'accompagnateur et celui de protagoniste : en revanche Beethoven ne peut trouver, pour le violon et le violoncelle, des combinaisons aussi neuves et variées que pour les quatre instruments du quatuor. Bref, sans vouloir contester la valeur musicale des trios avec piano, on doit reconnaître que dans ces œuvres, du reste peu nombreuses, le «style» beethovénien se précise moins que dans les sonates, les quatuors ou les symphonies.

A Bonn, vers 1785, Beethoven avait écrit un gentil trio, en *mi* bémol, et en 1811, nous le verrons envoyer « à sa petite amie Maximilienne Brentano pour l'encourager dans le jeu du piano », une aimable page en trio, qui affecte une simplicité enfantine : ce sont des œuvrettes sans conséquence.

Ses trois premiers trios, op. I, ont paru en 1795 : le *scherzo* du premier a déjà un « humour » très digne de son auteur ; dans le second, en *sol* majeur, l'introduction fait entendre, dans un mouvement lent, le thème qui, pris plus vite, sera celui du premier allegro. Enfin, le troisième, en *ut* mineur, rencontre là une des tonalités qui ont toujours le mieux inspiré Beethoven : le premier mouvement, sombre et inquiet, marque

déjà un art accompli du développement symphonique, et nous trouvons dans le finale la même fougue, si personnelle, de la première sonate pour piano.

Plus médiocre assurément est le trio en *si* bémol op. XI, pour piano, clarinette (ou violon) et violoncelle, écrit vers 1797-1798, et dont le finale varie un thème pris par Beethoven dans un opéra de Weigl, l'*Amor Marinaro*, représenté le 18 octobre 1797.

C'est seulement dix ans plus tard que Beethoven écrivit et publia les deux trios op. LXX. Le premier, en *ré* majeur, débute par un mouvement d'une fierté entraînante, un des morceaux les « mieux venus » que compte la littérature du trio : l'adagio, si mystérieux, répète à l'infini une courte phrase presque limitée à un lent *grupetto*, et qu'accompagnent de sombres trémolos, page d'angoisse inquiète à laquelle succède le presto le plus gracieux et le plus souriant ; il n'y a point de « menuet », ni de scherzo. Le trio en *mi* bémol s'ouvre par une de ces introductions polyphoniques, dont Beethoven fera usage surtout depuis le dixième quatuor, et dont le thème reviendra comme thème latéral dans le premier mouvement : la page la plus frappante de l'œuvre est son finale, d'un rythme et d'une allure si héroïques.

C'est aussi l'héroïsme, semble-t-il, que Beethoven a chanté dans le célèbre trio en *si* bémol, op. XCVII, le « trio à l'archiduc » (mars 1811). Nous possédons à ce sujet, dans les Cahiers, quelques intéressantes répliques de Schindler, peu de semaines avant la mort de Beethoven, vers le 5 février 1827 : « Vous êtes très bien aujourd'hui, nous pourrions donc poétiser un peu, par exemple sur le trio en *si* bémol, où l'on nous a interrompus récemment. » Et voici le commentaire qu'en donne Schindler, sans être démenti par son interlocuteur : « Le premier mouvement rêve de pur bonheur et de satisfaction. Il s'y trouve aussi de la malice, un joyeux badinage et de l'entêtement (beethovénien) avec votre permission. — Dans le second mouvement le héros est au sommet suprême de la félicité. — Dans le troisième mouvement, le bonheur se transforme en émotion, résignation, respect, etc. — Je tiens l'andante pour le plus bel idéal de sainteté et de divinité. — Les mots ne peuvent rien ici ; ce sont de mauvais serviteurs du verbe divin qu'exprime la musique. » Mieux vaudrait sans doute un commentaire de Beethoven lui-même : toutefois la familiarité de Schindler avec sa pensée donne quelque intérêt à ces paroles. Sans « poétiser » comme lui, et à nous en tenir au texte, l'*andante* du trio en *si* bémol est en

effet une des pages les plus sublimes de Beethoven, et l'une des applications les plus magnifiques qu'il ait faites de la « grande variation » en y ajoutant, à la cinquième, un thème nouveau, syncopé, qui plane au-dessus de la masse sonore avec une sérénité émouvante. Enfin l'enchaînement du finale par le retour du thème de l'andante, un peu modifié, a ce caractère puissamment mystérieux que Gœthe exprimait si volontiers par le mot d'*ahnungsvoll*.

LES QUATUORS

Beethoven semble n'avoir abordé la composition du quatuor à cordes qu'après une longue hésitation : dès 1795, le comte Apponyi lui en avait commandé un, et Beethoven écrivit... les minces trios à cordes, op. IX. Six ans se passèrent avant qu'il publiât, en deux livraisons, les six quatuors, op. XVIII, au moment où il écrivait à son ami Amenda : « Avec quoi ne puis-je me mesurer maintenant ![1] » Encore le quatuor en *fa* (le premier dans l'ordre de la publication, le troisième dans celui de la composition) fut-il beaucoup modifié car, dit Beethoven dans la même lettre, « voilà seulement que je sais bien écrire des quatuors[2] ». Ainsi Beethoven qui a déjà composé une symphonie, des concertos,

1. *Correspondance*, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 19. M. le Dr Wilhelm Altmann a retrouvé et partiellement publié dans la *Musik* (3es *Beethovenheft*) la première version de ce quatuor.

des trios[1], des sonates, tout hormis de la musique d'église et de théâtre, Beethoven attend qu'il n'y ait plus rien en lui de l'apprenti ou de l'élève, pour aborder le quatuor, et c'est le quatuor aussi qui recevra ses suprêmes confidences, de 1824 à 1826.

Le quatuor à cordes étant une transposition de la forme-sonate, nous observerons dans la série des quatuors un progrès analogue à celui qui se manifeste dans les sonates : nous y verrons s'affirmer de plus en plus l'intensité de la mélodie ; nous y remarquerons une liberté croissante du développement et de la forme, d'autant que les derniers quatuors, postérieurs aux dernières sonates, dépassent encore celles-ci ; enfin, la nature même des instruments qui constituent le quatuor, permet à Beethoven de donner ici à la polyphonie une richesse et une indépendance beaucoup plus grandes que dans les œuvres de piano et même dans les symphonies.

Les six premiers quatuors, composés simultanément, groupés ensemble sous le même numéro d'œuvre, forment bien une famille homogène. Beethoven prend pour point de départ le quatuor de Haydn ou de Mozart, divertissement de salon, agréable et superficiel : le

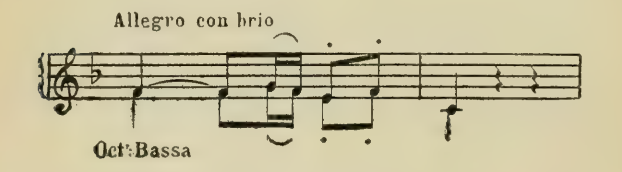
1. Sans parler des trois quatuors avec piano, œuvre d'adolescence (1785).

quatuor en *ré* (op. XVIII, n° 3), composé le premier, est d'une inspiration gracieuse, d'un développement clair et facile, et contient déjà quelques traits où se reconnaît Beethoven, notamment le douloureux début de l'adagio, exposé sur la corde grave du second violon et passant ensuite, au moyen d'un canon, au premier violon où il se développe en une rêverie plus sereine; de même, le badinage humoristique du finale a des velléités de fougue et d'emportement. La seule liberté que Beethoven se permette dans le menuet, est de transposer à l'octave supérieure la reprise du *maggiore*. Dans l'ensemble, l'écriture de ce quatuor est mélodique et harmonique : le premier violon a presque toujours le seul rôle expressif; les autres instruments et surtout le violoncelle restent à son service pour accomplir une tâche de remplissage.

Menu et pimpant, le premier mouvement du quatuor en *sol* (op. XVIII, n° 2) répète à satiété ses gentilles coquetteries, que l'on a pu comparer à des révérences. L'*adagio* en *ut* majeur est interrompu, après vingt-six mesures, par un *allegro* à deux temps où les quatre instruments jouent un jeu serré avec une figure secondaire de l'accompagnement : après cette malice, l'*adai o* reprend, chargé d'arabesques assez conven-

tionnelles, pour se taire au bout de vingt-huit mesures. L'humeur joyeuse, impatiente d'avoir payé ce maigre tribut aux rites sérieux, se reprend à badiner, non plus dans un menuet, mais dans un *scherzo* qui jongle avec des brisures d'arpèges, et la fête se termine par un finale, *quasi presto*, à deux temps, dont le développement, comme celui du premier morceau, procède volontiers par répétitions.

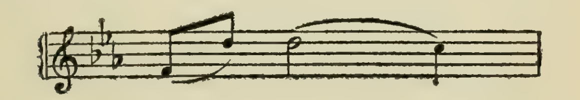
Le quatuor en *fa* (op. XVIII, nº 1) marque un progrès sur les précédents, en ce sens que le thème initial se prête mieux que les autres aux développements du quatuor ; c'est un thème ouvert :



capable d'en produire une infinité d'autres, et qui se répète plus de cent fois en quatre cent vingt-sept mesures, sous une quantité de formes différentes. Mais il y a encore beaucoup de passages à l'unisson et de remplissage harmonique, et les motifs secondaires n'ont pas un rapport bien étroit avec le principal. L'*adagio*, remarquable par son beau thème à la fois calme

et passionné, et qui s'accompagne, à la reprise, d'une orageuse figure en triples croches, offre une grande analogie avec celui de la sonate en *si* bémol, op. XXII, composée à la même époque. Le scherzo et le finale ne s'élèvent pas au-dessus du ton gracieux et facile[1].

Le quatrième quatuor, en *ut* mineur (op. XVIII n° 4) débute par une phrase qui, de la note la plus grave du violon, comme des profondeurs même de l'âme, monte par de douloureux intervalles jusqu'aux régions supérieures ; belle par son expression, cette phrase n'a pas de moindres vertus formelles : une de ses figures secondaires :



engendrera le second thème :



donnant ainsi au morceau entier une solide unité interne. Le rythme et le thème de l'*andante*

1. Une autre analogie est à signaler entre le thème exposé en *ré* bémol (mes. 136 et suivantes du finale) et le second thème de la *sonatine* posthume, à Eléonore von Breuning. (Nottebohm, *Them. Verz.*, p. 148).

scherzoso ressemblent fort à ceux de l'andante de la première symphonie, contemporaine des quatuors op. XVIII. Le développement nous rappelle que Beethoven n'a pas quitté depuis bien longtemps l'école d'Albrechtsberger, et fait montre volontiers de son adresse dans le canon, voire dans le contrepoint triple[1]. Le menuet, commençant par les mêmes notes que le premier mouvement, contribue lui aussi à l'unité de l'œuvre. Beethoven a pris soin de marquer *la 2da volta, si prende il tempo più allegro*, comme si, dès ce menuet, il était possédé de cette haletante frénésie qui court dans les brèves et nerveuses périodes du finale.

L'aimable quatuor en *la* (op. XVIII, n° 5) semble un hommage aux mânes de Mozart[2]. La page la plus personnelle, et à plus d'un titre, est assurément l'*andante cantabile* : son thème est un simple fragment de la gamme majeure, descendante puis ascendante — formule chère à Beethoven — et dans la cinquième variation, avec son trille obstiné du premier violon et le puissant *staccato* du violoncelle, semble déjà gronder tout un orchestre.

Le premier mouvement du quatuor en *si* bémol

1. Mes. 146 et suivantes.

2. Cf. ce quatuor avec le quatuor de Mozart dans le même ton (Köchel, n° 464).

(op. XVIII, n° 6), avec son thème insouciant et allègre, ses reprises traditionnelles de l'exposition, puis du développement, avec sa récapitulation presque pareille à l'exposition nous attarde dans le domaine bien ordonné du bon Haydn. Le calme *adagio* n'éveille pas non plus de bien sombres pensées et l'ingéniosité de Beethoven ne va guère qu'à taquiner les instruments par quelques contre-temps dans les figures ornementales. Il semble en revanche qu'après tant de sagesse Beethoven ait voulu laisser libre cours à son caprice, dans le scherzo accentué à contre-temps, et le trio où le premier violon exécute une série de cabrioles. Nous savons qu'après ses accès de gaîté et ses plaisanteries plus ou moins légères, Beethoven tombait en de tristes rêveries : le finale du quatuor en *si* bémol débute par un *adagio*, intitulé par Beethoven lui-même la *Malinconia*, et dont les quarante-trois mesures se poursuivent comme une pensée solitaire, sans but apparent ; puis la gaîté reprend tout à coup, et entame une sorte de *lændler*, interrompu encore par un nuage passager de mélancolie, mais qui reprend sa course et se termine dans le tourbillon d'un *prestissimo*.

Six années séparent des quatuors op. XVIII les trois quatuors, op. LIX, commandés par le

comte Rasumowsky, et à lui dédiés ; six années pendant lesquelles Beethoven a aimé et perdu Guilietta Guicciardi, où il a senti la surdité le gagner et écrit le « testament d'Heiligenstadt », six années après lesquelles un amour nouveau, pour Thérèse de Brunswick, lui a rendu la force avec l'espoir, six années qui ont produit la seconde et la troisième symphonies, *Léonore*, la sonate à Kreutzer et l'*appassionnata*, etc. Désormais il n'y plus rien en lui de Haydn ou de Mozart : il est lui-même et va le montrer. A négliger les intermédiaires que nous venons de rappeler, le contraste entre le sixième et le septième quatuors serait inexplicable.
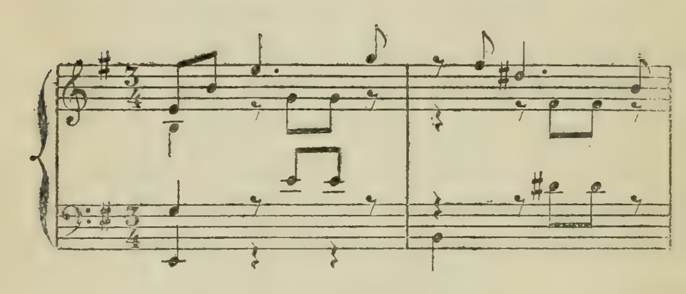
Si, comme les autres, le septième quatuor (op. LIX, n° 1, en *fa*) est écrit en forme de sonate, pour la première fois dans l'histoire de ce genre l'exposition n'est pas répétée[1]. Mais, après une feinte reprise de quatre mesures, le développement commence, et la troisième partie, elle aussi, ne reproduit la première que d'une façon fort approximative. Beethoven, rejetant tout souci des formules traditionnelles s'abandonne tout entier au fil de la rêverie. Seconde hardiesse : le quatuor n'a pas de menuet, mais un *allegretto scherzando* à 3/8, où les rythmes d'une danse

1. Cf. Sonate *appasionnata*.

semblent interrompus par des souvenirs et des regrets. L'*adagio molto e mesto* dépasse de beaucoup ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici dans les quatuors : le thème, dont la beauté ne saurait s'analyser en quelques mots, amène en se développant une de ces puissantes effusions lyriques, que l'on retrouve dans le trio à l'Archiduc (op. XCVII) ou la sonate de violoncelle op. CII (n° 2). Enfin, dans la polyphonie mélodique de cette page émouvante, chaque voix a conquis son indépendance et chante son propre chant. Tout à coup le développement semble se perdre dans un long trait de violon, pareil au vol d'un oiseau égaré, mais qui se fixe bientôt par un long trille sur la dominante, tandis que le violoncelle, qui avait déjà attaqué le premier morceau, attaque le finale par un « thème russe » fortement rythmé, dont les quatre premières notes sont celles du premier mouvement. Rencontre inconsciente ou procédé réfléchi, cette parenté mélodique relie fortement l'une à l'autre les deux parties extrêmes du quatuor, tandis que Beethoven dépense dans ce finale une verve rythmique, inépuisable en figures et combinaisons originales.

Le premier mouvement du huitième quatuor (op. LIX, n° 2, en *mi* mineur) se rapproche bien davantage de la forme classique. En revanche,

l'*adagio con molto di sentimento* chante, après une introduction de huit mesures en manière de choral, une des plus sublimes rêveries que Beethoven ait jamais exprimées. Elle lui fut inspirée, disait-il, par l'aspect d'une nuit étoilée : si douloureuse qu'elle soit, elle a bien le calme d'une contemplation où elle finit par s'anéantir. L'*allegretto* en mineur, qui la suit, repose sur un rythme des plus curieusement ouvragés :



Son trio, en majeur, a pour motif un « thème russe » où semble sonner un écho de chasse et que chacun des quatre instruments fait entendre à son tour, tandis que les autres l'ornent de broderies. Pour les reprises, voici l'indication donnée par Beethoven : *Da Capo il minore ma senza replica ed allora ancora una volta il trio e dopo di nuovo da capo il minore senza replica*, ce qui donne la forme *S* (*bis*), *T* (*bis*), *S*, *T*, *S*[1],

1. S — Scherzo ; T — trio.

que Beethoven vient d'employer dans la quatrième Symphonie, contemporaine des quatuors op. LIX, qu'il reprendra plus tard dans la septième Symphonie[1], dans les dixième et onzième quatuors, et dont Schumann tirera si bon parti sous le nom d'*Alternativ*. Le finale du quatuor, partant du ton d'*ut* majeur pour conclure dans le ton principal de *mi* mineur, est une véritable charge rythmique, qui va au but par de fougueuses saccades.

Quelques musiciens ont donné au neuvième quatuor (op. LIX, n° 3, en *ut* majeur) le titre d'*Héroïque :* à côté des deux précédents on peut lui trouver parfois cependant un air d'archaïsme : sans doute, d'abord pimpant et capricieux, le thème du premier mouvement éclate soudain avec une puissance bien caractéristique, mais l'*andante con moto quasi allegretto*, très « beethovénien » aussi par son motif en gamme diatonique, n'a pas la profondeur ni la liberté d'accent des septième et huitième ; le menuet, où deux couples vis-à-vis de quadrille semblent s'écarter et se rapprocher, a l'air de parodier les menuets d'autrefois, et le finale en *ut* majeur, devenant par la suite une double fugue, rappelle la double fugue de Mozart, dans le finale de la symphonie *Jupiter*. Ce qu'il y a justement de beethovénien,

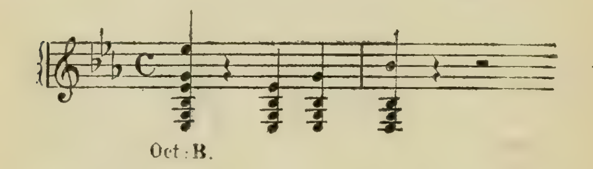
1. A peu de chose près.

c'est l'imitation de l'orchestre et la puissance sonore à laquelle parviennent les quatre voix, ordinairement si faibles, du quatuor.

Entre la composition des trois quatuors op. LIX et celle du dixième, op. LXXIV, en *mi* bémol, deux ans et demi se sont écoulés, pendant lesquels Beethoven termina les cinquième et sixième symphonies, écrivit les deux trios op. LXX, le concerto de piano op. LXXIII [1]. Le premier mouvement, en forme très libre de sonate, est précédé d'une introduction *poco adagio*, dont le thème, triste et interrogateur :



développé en vingt-quatre mesures d'une polyphonie expressive, obtient enfin cette vigoureuse réponse :



qui engage l'action du premier allegro. Rien de
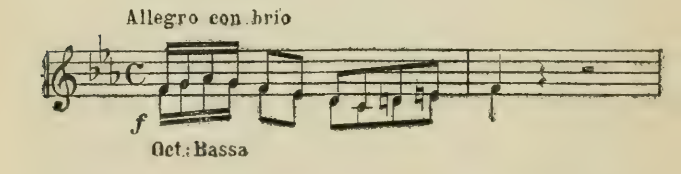
1. En 1809-1810, Beethoven avait l'âme accordée en *mi* bémol : il travailla au cinquième concerto, au dixième quatuor, à la sonate des *Adieux*, trois œuvres dans le ton de *mi* bémol.

plus beethovénien que ce contraste, ce sursaut d'énergie après un moment de stagnante tristesse : rien de plus beethovénien non plus que ce thème, dont les notes sont une simple décomposition de l'accord parfait, et qui, revenant par la suite sous forme d'un *pizzicato*, donnera au quatuor entier son surnom de « Quatuor des harpes. » L'*adagio*, en *la* bémol, ramène les sentiments tristes de l'introduction : il rappelle celui du septième quatuor par sa poignante beauté, par une certaine analogie d'inspiration, et aussi, ressemblance plus facile à fixer, par tels détails du développement[1]. Toutefois Beethoven applique ici avec plus de fermeté la forme de la grande variation dont il fera chaque jour un usage plus fréquent, et la dernière répétition du thème douloureux le présente, comme la tristesse même, tout harcelé de contrariétés et de tiraillements (contre-temps du violoncelle, *pizzicati* de l'alto, *staccato* serré du second violon). Le *presto* du dixième quatuor est, de tous les *scherzi* des quatuors, celui qui s'éloigne le plus du classique menuet : sa forme est *S* (*bis*), *T*, *S*, *T*, *S*. Le trio ou « alternatif » s'orne d'un *cantus firmus* assez inattendu au milieu

1. Entrée et conduite du second thème : Cf. septième quatuor, *adagio*, mesures 73 et suivantes, et dixième quatuor, *adagio*, mesures 87 et suivantes.

de cette orgie rythmique et qui suggère la pensée de quelque vieux magister, entraîné dans une ronde d'écoliers. A ce scherzo endiablé se joint sans interruption le finale : mais est-ce bien *finale* qu'il faut appeler cet *allegretto con variazioni* qui s'avance d'abord prudent et calme, comme pour souhaiter le bonsoir après la fête ? Peu à peu, un reste de gaîté se ranime, et avec lui tout l'humour de Beethoven, qui, après avoir passé, en six variations, de l'enjouement à la mélancolie, termine en joie par une course folle.

Composé en octobre 1810, la même année qu'*Egmont* et les trois lieder op. LXXXIII, le *Quartett Serioso* op. XCV est le plus court des seize quatuors, et surtout le plus concis ; il y a, dans sa brusque rapidité, quelque chose qui rappelle le *Prométhée* de Gœthe. Le quatuor débute par une explosion de colère ou de révolte :



Il y a loin, entre ce furieux unisson et le gracieux unisson qui ouvrait le quatuor en *fa* de l'op. XVIII ![1] Mais à cette colère suc-

1. Cf. *supra* p. 134, citation musicale.

cède la tristesse, qui s'exprime bientôt par un thème suppliant et agité : toutes deux luttent, et le quatuor en *fa* mineur sera le poème d'une âme aux prises avec elle-même. Peu importe que leur dialogue remplisse ou non les cadres de la « forme-sonate »[1] : elles se tairont quand l'une d'elles se sera imposée par sa propre force, et ce sera la plus violente. L'*allegretto ma non troppo* respire au contraire le calme, un calme triste entrecoupé de soupirs : il se développe en style fugué avec des ornements qui rappellent le *fugato* de l'*Héroïque*, et nous trouvons ici l'application de la fugue à l'expression d'une rêverie[2]. Un réveil d'énergie surgit tout à coup, sans autre interruption qu'un point d'orgue, dans le morceau qui tient lieu de *scherzo*, qui en a la mesure sinon le rythme, le mouvement, la forme, mais au titre duquel Beethoven a pris soin d'écrire : *Assai vivace ma serioso*. Son rythme brisé, la plainte de sa mélodie, ses tristes harmonies mineures expriment un farouche désespoir, à peine interrompu par le trio alternatif, plus calme sans doute, mais non moins triste. En vain le morceau a conclu sur une der-

1. Pour retrouver à tout prix cet archétype dans le premier mouvement du quatuor en *fa* mineur, il faut ne donner que 22 mesures au développement, contre 59 à l'exposition et 69 à la récapitulation.

2. Cf. *supra* p. 89.

nière affirmation de volonté : les mêmes désolations inspirent le finale (*allegretto agitato* 6/8). Tout espoir semble abandonné lorsque, à l'unisson de *fa*, sur lequel on croit que tout va se terminer en mineur, le second violon ajoute un *la* naturel qui allume le mode majeur : aussitôt, sur un mouvement vif de quatre temps *alla breve*, les quatre instruments se précipitent à la conquête de ce mode majeur, inopinément retrouvé, et terminent sur une allègre gamme de *fa* majeur[1]. Aucun quatuor n'a encore manifesté par d'aussi puissantes surprises l'art beethovénien des contrastes, ni fait entendre si librement des accents si personnels.
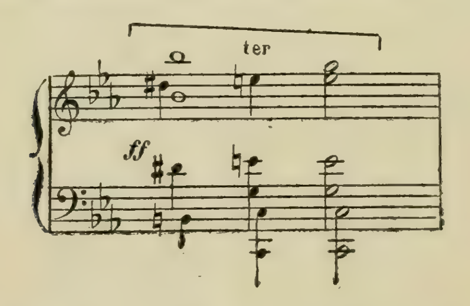
Un intervalle de quatorze ans (1810-1824) sépare le douzième quatuor du onzième, quatorze années qui ont vu naître les trois dernières symphonies, les sonates de piano depuis l'op. XC jusqu'à l'op. CXI inclusivement, la *Messe* en *ré ;* quatorze années où la souffrance et le travail ont fini d'affranchir le génie de Beethoven et où la surdité, en fermant son oreille à toute autre voix, ne lui a plus laissé entendre que la sienne. D'une manière générale les cinq derniers quatuors se distinguent des précédents par l'affirmation absolue de l'individualité. L'effort d'approfondisse-

1. Cf. cette péroraison et celle de l'ouverture d'*Egmont*, contemporaine du onzième quatuor.

ment et d'analyse, le souci d'épuiser jusqu'au bout sa mélancolie ou sa joie, Beethoven le marque par l'usage, de plus en plus fréquent, qu'il fait de la « grande variation », et aussi par l'extrême multiplication des thèmes : plus de « premier motif », de « second motif », de transitions, de conduits ; de même, plus de remplissage harmonique, plus d'instruments réduits, comme dans les tout premiers quatuors, au rôle d'accompagnateur : tout chante, — on voudrait dire : tout parle, et le terme serait à peine exagéré. Partout se manifeste un suprême effort pour objectiver et rendre intelligible, comme par la parole, l'émotion traduite en musique : des récitatifs instrumentaux, de nombreuses indications expressives, des titres enfin en témoigneraient d'une manière extérieure et comme palpable, à qui ne l'aurait pas senti d'abord par la vertu de la sensibilité immédiate.

Dans le douzième quatuor, op. CXXVII, en *mi* bémol majeur, le développement du premier morceau repose sur deux principes, l'un de nature plus proprement rythmique, l'autre de nature spécialement tonale : 1° opposition d'un thème, au rythme énergique et volontaire ♩ | ♩. ♪ ♩. ♪ | ♩ et d'un autre, au rythme fluide comme une caresse; 2° passages successifs de ce *binôme*, du ton de *mi* bémol à celui, plus clair,
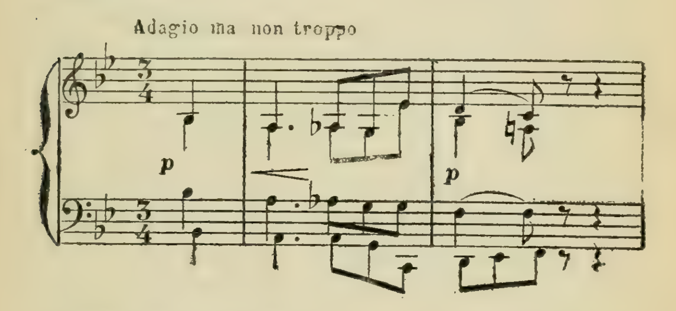
de *sol*, et à celui, plus limpide encore d'*ut*, avant le retour obligé au ton initial. Conçu d'abord pour une sonate de piano à quatre mains, qui ne fut jamais écrite, le thème de l'*adagio* (à 12/8) se lève lentement, comme un astre, et dessine une admirable courbe de dix-huit mesures pour se développer en six variations ininterrompues et très libres, qui toutes, même dans les complications rythmiques de la seconde, gardent un caractère contemplatif. Le *scherzando vivace* avec ses variations de rythmes « à trois mesures » et à deux temps, avec son trio alternatif *prestissimo*, soumet à une déformation nouvelle le type du *scherzo*. Le finale à quatre temps *alla breve*, semble d'abord, par sa légèreté, nous reporter de quelques années en arrière ; certaines audaces d'harmonie comme celle-ci :
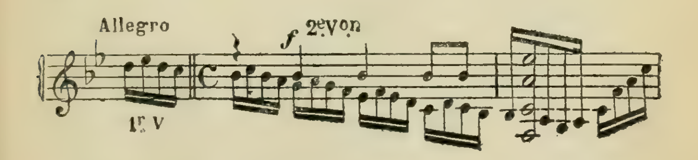


certaines modulations elliptiques, la liberté de la polyphonie datent cependant cette page qui se termine par une variation à 6/8 commençant en

ut majeur, avant de revenir, ainsi que le premier morceau, dans le ton initial de *mi* bémol.

Comme le douzième quatuor, le treizième op. CXXX, en *si* bémol, composé l'année suivante [1], débute par un morceau qui répète quatre fois [2] une opposition thématique et rythmique entre deux motifs. Mais ici leur ordre est à l'inverse du douzième quatuor, le premier exprime la tristesse :



le deuxième (motif du second violon), la résolution :



1. A partir d'ici la chronologie des quatuors est difficile à établir précisément : par exemple le quinzième quatuor en *la* mineur, op. CXXXII, fut commencé avant le treizième, mais achevé après lui.

2. Dont deux doubles (la troisième et la quatrième), sans compter une reprise de la première section.

Un dialogue s'établit entre eux : pour y retrouver la structure de la « forme-sonate », il faudrait admettre que la récapitulation se borne à quelques mesures de *coda* où s'affirme le triomphe du motif énergique.

Le *presto* (quatre temps, *alla breve*) en *si* bémol mineur, avec son trio (6/4) et le retour hésitant, malicieux, au premier thème, est un exquis intermède où les quatre voix du quatuor s'entremêlent et jouent avec une grâce diaphane, et une aérienne subtilité. Une sorte d'*intermezzo* (*andante ma non troppo*, *poco scherzando*) en *ré* bémol majeur, lui fait suite, où règnent tour à tour la tristesse rêveuse et une mélancolie plus souriante. Puis le vieux menuet revit, sous forme d'une danse allemande en *sol* majeur, où la naïveté du thème, et sa coupe en portions de huit mesures, donne je ne sais quelle saveur à la fois archaïque et moderne aux figures polyphoniques dont il est orné.

Beethoven tenait la *Cavatine* suivante (*adagio molto espressivo*) en *mi* bémol, pour la plus belle page de sa musique de chambre. Il l'avait composée en pleurant, et ne pouvait l'entendre sans verser des larmes : combien d'autres, après Beethoven, n'a-t-elle pas attendris, cette plainte si pure à laquelle le second violon prélude par une figure qui semble imiter le soulèvement

d'une poitrine qui soupire ! Le thème médian de ce *lied* est entrecoupé, haletant : Beethoven lui-même a écrit sur la partition : *beklemmt* (accablé, oppressé) ; nous y retrouvons une étroite analogie d'inspiration avec la cantilène de la sonate op. CX : comme cette sonate, le quatuor en *si* bémol se terminait d'abord par une fugue, la « grande fugue tantôt libre et tantôt recherchée » publiée ensuite à part sous le numéro d'œuvre CXXXIII. Les éditeurs, artistes et amateurs auxquels Beethoven soumit d'abord le quatuor en *si* bémol, obtinrent de lui qu'il ne surchargeât point une œuvre déjà très développée, par sept cent quarante-deux mesures aussi arides. Il écrivit donc postérieurement, pendant l'automne de 1826, chez son frère Johann, à Gneixendorf, le finale définitif à deux temps où, par une sorte de coquetterie malicieuse, le « maître des contrastes » semble avoir voulu remplacer l'austère fugue par le badinage le plus léger, le plus innocent, où le tissu polyphonique n'est certes pas moins habile que dans la fugue, mais plus souple et transparent.

Entre les quatorzième et quinzième quatuors (op. CXXXI et CXXXII), comme entre les trois premiers, l'ordre numérique n'est pas celui de leur composition : il est, à vrai dire, assez difficile d'assigner une date précise à celle du

quatorzième qui resta fort longtemps sur le chantier, et fut terminé en 1826, alors que le quinzième est de 1825. Au reste, une copie du quatorzième quatuor, corrigée par Beethoven lui-même, porte de sa main la mention suivante : *4tes Quartett (von den Neuesten)* (*4e quatuor, des derniers*) : si le quatorzième quatuor n'était pas antérieur au quinzième, il faudrait donc admettre que, dans l'esprit de Beethoven, la série des « derniers » quatuors ne commence pas avec le douzième (1824) mais avec le onzième (1810), ce qui est inacceptable.

Le quinzième quatuor, en *la* mineur, pourrait être appelé, sans aucun artifice d'interprétation, « quatuor de la convalescence ». Ludwig Rellstab, visitant Beethoven au printemps de 1825, nous décrit son teint d'un « jaune maladif » : en avril Beethoven, déjà menacé par la maladie de foie qui devait le tuer deux ans plus tard, fit de l'inflammation intestinale, puis de la bronchite, avec hémoptysies et saignements de nez. Bientôt cependant, grâce aux soins du Dr Braunhoffer, il fut en état d'écrire « quelques notes pour se tirer de peine[1] » et de s'installer à Baden où Schindler, quelques semaines plus tard, le trouve « hâlé du soleil comme une copte[2]. » Vers le

1. *Correspondance*, p. 241.
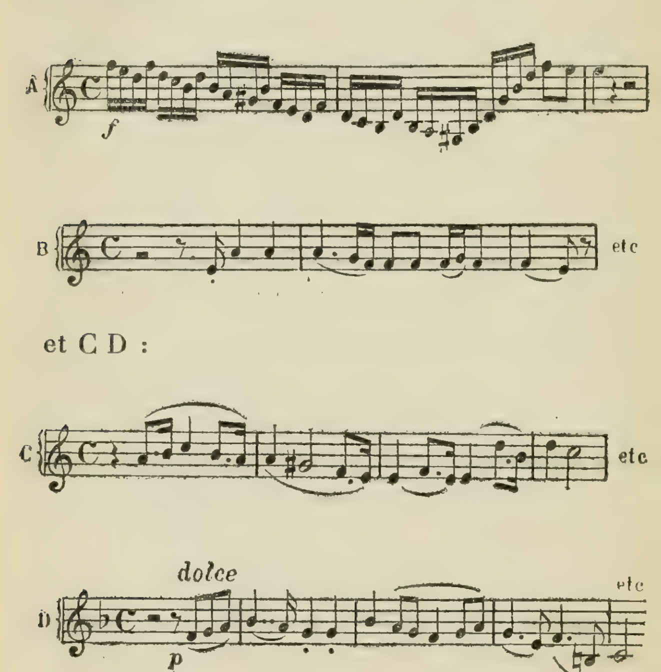
2. Fin juin.

7 juillet, Braunhoffer qui lui rend visite, parle de son « activité intellectuelle »; dès le commencement d'août, Holz demande : « Ne croyez-vous pas que le quatuor en *la* mineur aurait besoin d'une répétition entre quatre-z-yeux pour les corrections? »; nous savons par Carl que cette répétition a eu lieu avant le 7 septembre, et que Wolfmayer a pleuré au « Cantique de reconnaissance[1] ». Ainsi la composition, ou au moins l'achèvement du quatuor en *la* mineur se place pendant une convalescence de Beethoven : ce n'est point par une irréelle fantaisie d'artiste, c'est pour exprimer un souvenir de sa vie, et des sensations vraies, qu'il a intitulé l'*adagio* : « *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit* » (*Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito*) et marqué le passage à l'*andante*, plus vif, par ces mots : *neue Kraft fühlend* (*Sentendo nuova forza*). Selon Ad. B. Marx, ces deux inscriptions donnent la clef du quatuor tout entier; peut-être les deux premiers morceaux ont-ils été écrits, ou au moins largement esquissés, avant la maladie; mais c'est bien la maladie et la guérison qui ont inspiré les deux derniers.
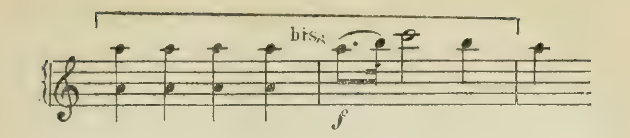
Le premier mouvement du quinzième quatuor

1. *Cahiers de Conversation*, passim.

met en opposition, comme le premier mouvement des trois précédents quatuors, deux principes, l'un volontaire et impétueux, l'autre suppliant, exprimés chacun par deux motifs essentiels A B ·



dans l'ordre A C, B D, et dont le développement, au lieu de conclure comme il arrive d'ordinaire chez Beethoven, par le triomphe indiscutable de l'un ou de l'autre, se termine sur une sorte de synthèse :



où l'on retrouve des éléments rythmiques du thème B, et des éléments mélodiques du thème C.

L'*allegro ma non tanto*, forme un *scherzo*, de rythme insinuant, dont le trio renfermerait à son tour une sorte de scherzo avec trio. Puis vient le « Chant de reconnaissance d'un convalescent à la divinité », lequel commence par un choral en mode lydien. Ad. B. Marx a voulu voir jusque dans le choix de ce mode « maladif » une intention descriptive ; c'est aller trop loin et Beethoven, s'il s'attachait fort à la caractéristique des tonalités modernes, n'avait pas sur celle des modes anciens le dogmatisme d'un Platon ; il a choisi un mode d'église pour donner à son chant de reconnaissance l'accent et comme l'attitude de la prière, voilà tout. Après trente mesures de ce pieux recueillement le malade *neue Kraft fühlend* (*sentendo nuova forza*) semble essayer ses premières forces et tenter ses premiers pas dans un *andante* à 3/8 dont les vastes intervalles en notes piquées, dont les élans et les hésitations expriment mieux que tous les mots le réapprentissage de la vie par un conva-

lescent, jusqu'à ce que la vie respire de nouveau à pleins poumons, dans un thème large du premier violon, soutenu et animé par les autres instruments. Puis le choral reprend, à peine varié par des figures en lentes syncopes, puis encore l'*andante* à 3/8, enrichi de nouvelles figures, et une dernière fois le choral *mit innigster Empfindung*, présenté sous les ornements de sa première reprise, un peu compliqués et en valeurs diminuées.

Sans porter de programme, l'*allegro* qui suit, *alla marcia*, n'est pas moins significatif. C'est l'élan joyeux de la jeunesse et de la force reconquises : courte illusion, vite arrêtée par un récitatif instrumental, qui amène le finale.

La vie reprend avec ses désirs et son activité : le mouvement est vif, le rythme du thème fluide et balancé, mais la mélodie, sur le mode mineur, reste triste jusqu'à la mort : le fleuve court, mais il charrie des décombres. Une agitation persistante se manifeste dans les complications rythmiques des instruments inférieurs ; le mal est vaincu, mais non oublié, jusqu'au moment où, après un plus puissant effort pour le surmonter, il cède enfin : le mode majeur ramène soudain la joie ; la complication des rythmes se dissipe peu à peu ; l'agitation polyphonique se résout en figures parallèles pour amener un

vigoureux unisson final où, une fois de plus, l'énergie de Beethoven triomphe : le malade du Dr Braunhoffer est guéri.

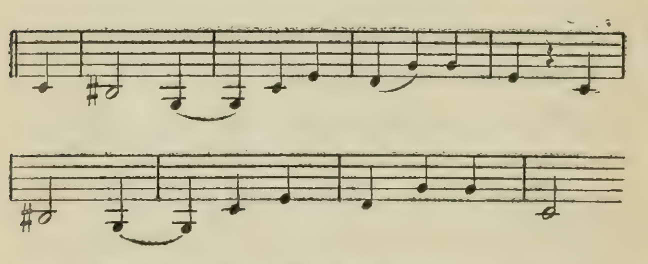
Beethoven estimait tout particulièrement ce quinzième quatuor : en le proposant à l'éditeur Peters (qui d'ailleurs le refusa), il l'assurait, sur son honneur d'artiste, que c'était là une œuvre « digne de lui » et Carl, chargé par son oncle de traiter les détails de cette affaire, écrivait au même Peters : « Permettez-moi... de vous citer un passage de la lettre de mon oncle : « Rap-« pelle à M. v. Peters que je lui offre le meilleur de ce que j'ai présentement, sans parler du passé. » Holz, en 1857, disait : « Pendant la composition des trois quatuors dédiés au prince Galitzine (op. CXXVII, CXXX, CXXXII) l'inépuisable imagination de Beethoven laissait couler en telle abondance de nouvelles idées de quatuor, qu'il lui fallut écrire encore presque involontairement les quatuors en *ut* dièze mineur et en *fa* majeur. »

L'examen des esquisses et des cahiers de conversation s'accorde avec les souvenirs de Holz : la genèse du quatorzième quatuor, op. CXXXI, en *ut* dièze mineur, paraît bien avoir été inconsciente : des éléments divers, isolés d'abord, épars dans maints cahiers, se sont peu à peu rapprochés en vertu d'une secrète attraction, et, pour rappeler que l'inspiration avait soufflé aux quatre

vents de l'esprit, Beethoven écrivit sur une copie du quatuor, par lui revue : *N. B. Zusammengestohlen aus Verschiedenem diesem und jenem* (*Fait de pièces et de morceaux volés çà et là* [1]). Enfin le quatuor garde, dans sa forme, quelque chose de son origine : de tous il est le plus fragmenté, et ne comprend pas moins de sept parties (jouées sans interruption), sans parler des variations de l'*andante*.

« Le très lent *adagio* d'introduction, écrit Richard Wagner [2], est certainement la chose la plus mélancolique que jamais la musique ait

1. La composition en devait être assez avancée vers la fin de janvier 1825, puisque Holz, à cette époque, écrit dans un cahier de conversation. « *Vielleicht können wir dann zugleich etwas vom Cis moll Quartett probiren.* » Toutefois elle n'était pas alors définitivement arrêtée, car le même cahier, s'il porte le motif de l'andante varié sous sa forme actuelle, contient la notation suivante (qui doit être lue en clef de *sol*, ton d'*ut* dièze mineur) :



et où l'on reconnaît, mais à *trois* temps, un motif à *quatre* temps du finale. Le quatuor ne fut terminé que vingt mois plus tard.

2. *Beethoven*, traduction de H. Lasvignes (Paris, 1902, éditions de la *Revue blanche*), p. 68.

exprimée. » En tout cas, jamais Beethoven n'a appliqué avec un effet plus poignant la fugue au développement d'une rêverie, pour exprimer le lent envahissement de l'âme par la tristesse, le désenchantement, la lassitude de vivre. Le commentaire de Wagner, à la fois poétique et exact, mérite d'être suivi par places : avec l'*allegro molto vivace* (qui par plus d'un trait rappelle le *prestissimo* de la sonate, op. CIX[1]) « le rêve intérieur, dit-il, s'éveille en un souvenir d'une absolue suavité. » L'*andante* offre l'exemple le plus achevé de la « grande variation » beethovénienne, en nous montrant comment le thème, si simple, à 2/4, devient le sublime *adagio* à 9/4. Dans le *presto* à quatre temps, *alla breve*, en notes piquées *coll'arco*, l'esprit de joyeuse malice et de fantaisie humoristique du Scherzo beethovénien, vit tout entier, interrompu par des rappels mystérieux dont il ne se soucie guère. A cet accès de gaîté, succède une grave réflexion, exposée par la voix la plus intime du quatuor, le ferme et pénétrant alto. L'âme semble se repentir de sa folie : il faut, pour dominer ses tristesses, plus et mieux qu'un ravissant badinage. Aussi le finale sera-t-il le plus énergiquement accentué que l'on rencontre dans les

1. Cf. mesures 16 et 17 de l'*allegro*.

seize quatuors : ici le trouble de l'âme ne se disperse plus dans les sinuosités d'une polyphonie inquiète ; toutes les énergies se rassemblent et font balle en de vigoureux unissons, en des accords fortement martelés, et ce double caractère, affirmé dès le début avec une vigueur surhumaine, ne cessera presque point de se manifester jusqu'à la dernière mesure.

Écrit pendant la dernière villégiature de Beethoven chez son frère Johann, à Gneixendorf, en 1826, le seizième quatuor, op. CXXXV, en *fa* majeur, est plus court que les précédents et peut-être de moindre conséquence, malgré son incomparable *adagio* et un finale où Beethoven tente un effort nouveau pour rendre par la musique certaines « données » psychologiques. Le premier mouvement, *allegretto*, témoigne d'une adresse et d'une ingéniosité polyphoniques extraordinaires, mais semble chercher seulement à piquer l'attention par d'aimables surprises, et non point à fouiller jusqu'au fond une tristesse, un regret ou un désir [1]. Plus vif, le *scherzo* garde cependant le même caractère : le rythme en est capricieux, multiple, et bientôt, par une application du contrepoint double, l'édifice sonore se renverse, les deux violons prennent pour

1. L'humour s'en retrouve dans le finale du treizième quatuor, ajouté à la même époque. Cf. *supra* p. 151.

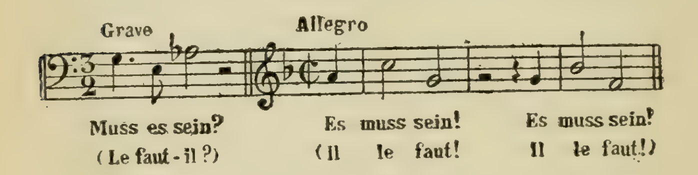
chant la basse du violoncelle, tandis que les deux instruments inférieurs accompagnent avec le chant initial du violon [1]. Le trio, animé dès son début, s'entraîne petit à petit, et devient une sorte de danse paysanne, lancée par le premier violon, en véritables bonds, et qu'accompagne furieusement sur le rythme monotone un unisson des trois autres instruments.

Le *lento* en *ré* bémol (6/8) peut faire pendant à la *Cavatine* de l'op. CXXX. Sa gravité simple et triste ne saurait s'exprimer par des mots : c'est ici un des exemples les plus merveilleux de la mélodie beethovénienne, formée avec des fragments de la gamme diatonique. Dans un cahier d'esquisses, Beethoven, notant ce thème, l'appelle *Süsser Ruhegesang* ou *Friedensgesang* (*Doux chant de repos* ou *chant de paix*) : cette mention se trouve remplacée, sur le manuscrit et les diverses éditions, par les mots *cantante e tranquillo*. La tranquillité en est interrompue cependant, au milieu, par des mesures entrecoupées de soupirs, presque haletantes, que vient calmer, par une étonnante modulation enharmonique (d'*ut* dièze mineur en *ré* bémol majeur) un retour du « chant de repos », plus élevé

1. Cf. *Variations*, op. XXXV.

cette fois et qui se perd bientôt comme dans les premières brumes du sommeil.

Le finale du seizième quatuor a fait couler beaucoup d'encre. Il est, on le sait, intitulé *der schwer gefasste Entschluss* (*la résolution difficilement prise*) [1] et bâti sur deux motifs, auxquels Beethoven a donné des paroles :



On s'est demandé à quels graves événements ces mots pouvaient bien faire allusion : est-ce un dialogue avec une cuisinière qui demandait de l'argent pour aller au marché, ou avec un amateur de musique touchant certaines questions de propriété artistique ? On n'en sait rien au juste, malgré des « gloses » innombrables : il faut voir sans doute dans les mots *Muss es seyn* et *Es muss seyn*, un de ces mots, comme il en existe dans toutes les familles, mots insignifiants auxquels une petite anecdote a donné, pour les

1. Dans certaines esquisses, Beethoven a écrit : *Der gezwungene Entschluss* (la résolution contrainte) et ailleurs *Der schwere, harte Entschluss* (la lourde, la dure résolution) : ces esquisses sont pêle-mêle avec celles des treizième et quatorzième quatuors.

seuls initiés, un sens plaisant [1]. Il n'importe d'ailleurs que fort peu : Beethoven n'a certes pas entendu mettre en scène dans le finale du seizième quatuor, une dispute avec sa cuisinière : il a voulu seulement montrer la musique capable, tout comme le langage discursif, de poser une thèse et une antithèse, de les opposer, de les développer et de conclure, non par une synthèse, car il n'est point l'homme de la conciliation, mais par une affirmation bien déduite.

*
* *

En marge de ces deux grandes séries, les sonates et les quatuors, Beethoven a écrit un certain nombre d'œuvres diverses pour plusieurs instruments, à cordes ou à vent, avec ou sans piano. Toutes appartiennent à une époque assez ancienne [2] : aucune n'est postérieure à l'année 1802. Ce sont des pages souvent agréables ou brillantes, mais destinées aux salons, aux réunions d'amateurs mondains, et qui ne dépassent point leur objet. De toutes, la plus célèbre est le

1. Il revient à plusieurs reprises dans les Cahiers de Conversation, en des entretiens avec les familiers les plus intimes.

2. Même le sextuor op. LXXI, publié en 1810, mais composé vers 1795.

fameux *Septuor* en *mi* bémol, op. XX, pour violon, alto, cor, clarinette, basson, violoncelle et contrebasse ; sans doute il est d'une sonorité flatteuse, et d'une écriture élégante, mais sa réputation avait fini par agacer Beethoven lui-même, comme celle du *Quintette* en *mi* bémol, op. XVI, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. La *Sérénade* pour trio à cordes, op. VIII en *ré* majeur, s'est trouvée également popularisée par d'innombrables arrangements : la « polonaise » en est charmante, mais la seconde *Sérénade*, op. XXV, également en *ré* majeur, pour flûte, violon et alto, bien qu'elle soit moins répandue, a par endroits, surtout dans sa spirituelle *Entrata* et son menuet délicatement brodé, un agrément plus rare. Du *Sextuor*, op. LXXI, en *mi* bémol pour deux clarinettes, deux cors, et deux bassons, Beethoven dit lui-même : « Le sextuor est une de mes premières œuvres, et avec cela il a été écrit en une nuit [1] : on ne peut réellement en rien dire, sinon qu'il a été écrit par un auteur qui a du moins produit quelques œuvres meilleures. Cependant pour bien des gens, ces œuvres-là sont les meilleures [2]. » L'*Octuor* en

1. Cependant les esquisses montrent que Beethoven s'y est repris à plusieurs fois, pour arrêter le thème du rondo final.

2. *Correspondance*, p. 79.

mi bémol op. CIII (deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons) et le *Quintette* à cordes, op. IV, sont deux versions d'une même œuvre, sur laquelle il aurait pu porter le même jugement. Le *Quintette* en *ut* majeur pour instruments à cordes, op. XXIX, présente un plus vif intérêt. Datant de 1801, il contient plusieurs fragments mélodiques que nous retrouverons plus développés, en 1805, dans *Léonore* : dans l'allegro initial, les mesures du début ont une grande analogie avec l'accompagnement du duo de Pizzaro et Rocco, dans *Léonore*, sous les mots *Verhungernd in den Ketten* et le finale *Wer ein holdes Weib errungen* : le 3/4 en *la* majeur du finale[1] donne les notes — sur un autre rythme et dans un autre ton — du duetto entre Marceline et Léonore : *Um in der Ehe froh zu leben* ; enfin, à la conclusion du *presto* surgit le thème qui, dans le duo du souterrain entre Léonore et Rocco, paraîtra sous les mots *Dich befrein, du Armer.*

*
* *

Enfin, avant de quitter la musique instrumentale de Beethoven pour sa musique sympho-

1. Où se trouve un exemple de contrepoint triple, si rare chez Beethoven

nique, nous devons nous arrêter à un genre, intermédiaire entre les deux, où il a laissé quelques pages d'une importance capitale : le *Concerto*.

Dès 1784, Beethoven avait écrit un concerto en *mi* bémol pour piano et orchestre, qui, avec le premier mouvement inachevé d'un concerto en *ré* majeur, a été publié, il y a peu d'années, par le savant professeur Adler [1]. Mais lui-même semble avoir négligé volontairement ces essais. Ses deux premiers concertos pour piano, en *si* bémol op. XIX et en *ut* majeur op. XV, n'ont encore qu'un intérêt relatif [2] et Beethoven en convenait tout bonnement [3] : il y brillait plus encore comme pianiste que comme compositeur, mais leur technique même paraît aujourd'hui surannée et quelque peu enfantine. Écrit en 1800, le concerto en *ut* mineur, op. XXXVII, n'apporte encore au genre aucune innovation essentielle, ni dans la disposition des *tutti* et des *soli*, ni dans le dialogue du piano avec l'orchestre, ni même en fait de combinaisons pianistiques : mais le ton d'*ut* mineur, cher à Beethoven, lui donne un accent énergique et sombre

1. Breitkopf et Härtel, Athénée nos 1725 et 1726.

2. Le concerto en *si* bémol, second dans l'ordre de la publication, précède l'autre dans l'ordre de la composition.

3. Lettre à Hofmeister. *Correspondance*, p. 36.

où s'annonce parfois la cinquième symphonie. Le merveilleux concerto en *sol* majeur, op. LIX, écrit vers 1805, a une tout autre importance : proposé par le piano solo, le thème, si simple, est ensuite repris et traité par le *tutti* avec une poésie tout à la fois et une ampleur, dignes des symphonies. Le développement se pare, au piano, de figures plus légères et plus hardies que les concertos précédents, et se termine par une charmante coda où le thème initial s'évanouit peu à peu dans les arabesques du piano. Mais la page capitale de ce concerto, celle de tous les concertos de Beethoven, celle peut-être où le genre même du concerto a atteint les limites de son éloquence, c'est le court *andante con moto*. Nul étalage de virtuosité, nul appareil de technique instrumentale : Beethoven voit dans le concerto cette opposition de deux principes, qui partout le hante, et qui se présente ici avec toute sa rigueur. Les basses attaquent un thème rude, durement rythmé, qui affirme par saccades une volonté brutale : timide et comme craintif, faible, isolé, le piano lui répond par une plaintive prière : et le dialogue continue entre l'obstination opiniâtre de l'orchestre et la voix suppliante du piano. Peu à peu, le principe violent cède et s'apaise, à mesure que les supplications du soliste se font plus pressantes : le thème ini-

tial, de rudesse et de dureté, se morcèle, s'affaiblit et laisse bientôt la parole au *solo*, dont la voix désormais victorieuse, s'épanche dans une phrase large et sereine qui, après un grondement lointain où expire l'écho des colères vaincues, s'achève sur un accord rêveur, auquel s'enchaîne immédiatement le finale, d'une vivacité aérienne, où le soliste se dépense en arpèges brisés dont la hardiesse étonna les contemporains de Beethoven.

Le concerto en *mi* bémol, op. LXXIII, s'il ne renferme pas de page aussi profonde que l'andante du concerto en *sol*, a une ampleur et une puissance de sonorité beaucoup plus grandes. La transition entre l'adagio et le rondo final, est aussi une des plus originales que Beethoven ait imaginées : le rythme même de ce rondo étonne par le plus surprenant mélange de pompe et de grâce, de puissance et de coquetterie.

Dans le concerto de violon en *ré* majeur, op. LXI, le *tutti* du début rappelle par sa grâce insinuante le passage correspondant de l'op. LIX, et le rondo final est d'une allure capricieuse fort agréable. Plus tard, Beethoven a transcrit pour piano la partie de violon : mais au lieu d'en donner un équivalent, comme feront plus tard Schumann et Liszt avec leurs *Études d'après Paganini*, Beethoven s'est borné à une

version littérale, qui oblige le piano à se tenir dans une région très aiguë, et le condamne à des formules de virtuosité bien maigres[1].

Enfin, la fantaisie en *ut* majeur, pour piano, orchestre et chœurs op. LXXX, composée en 1800, jouée pour la première fois, avec Beethoven lui-même au clavier, le 22 décembre 1808, est un essai hardi, intéressant, mais reste un essai dont Beethoven donnera la réalisation dans la symphonie avec chœurs.

1. Mentionnons pour mémoire le triple concerto en *ut* majeur, op. LVI (piano, violon, violoncelle et orchestre), œuvre assez hybride et d'un éclat superficiel.

LES SYMPHONIES

Si c'est peut-être dans les derniers quatuors que Beethoven a le mieux révélé l'essence de son génie, les neuf symphonies ont contribué davantage à sa gloire, ainsi qu'il est naturel pour des œuvres, admirables en elles-mêmes, et dont l'effet, par définition, est plus collectif que celui d'une sonate ou d'un quatuor. Dans sa musique instrumentale, Beethoven se confie au petit nombre : dans sa musique symphonique, il parle au monde. Mais il faut ici, dès l'abord, prévenir une fâcheuse inclination du goût moderne à l'égard des neuf symphonies. Elles ne sont nullement, comme on paraît tendre quelquefois à le croire aujourd'hui, des « clous » de festival, des conceptions telles que Berlioz en imaginait pour stupéfier dix mille personnes : les enfler, ce n'est pas les grandir, au contraire. Le matériel sonore de Beethoven commence par ne point dépasser beaucoup celui de Mozart : il y

a, dans sa première symphonie, une flûte et deux clarinettes de plus que dans *Jupiter*, voilà tout. Par la suite, nous verrons augmenter le nombre des cors (trois dans l'*Héroïque*, quatre dans la neuvième); les trombones apparaîtront (trois dans la cinquième et la neuvième, deux dans la sixième), et le contrebasson (cinquième, sixième, neuvième) ; la petite flûte entre en scène dans la cinquième, la sixième, la neuvième ; enfin, la « musique turque » (triangle, cymbales, grosse caisse) dans la neuvième. Le tableau synoptique ci-après permet de constater ces variations dans l'appareil sonore. Pour tenir ces pupitres, Beethoven, d'après le témoignage très recevable de Moschelès, ne souhaitait pas plus de soixante musiciens environ : selon lui, avec un nombre supérieur d'exécutants, les détails d'orchestre et les nuances tombaient forcément dans la confusion[1]. Il s'élevait aussi, pour

1. Le témoignage de Moschelès se trouve confirmé par une note manuscrite de Beethoven, conservée à la Bibliothèque royale de Berlin, et qui récapitule les frais de copie pour la huitième symphonie. Cette note mentionne sept premiers violons, sept seconds violons, cinq altos, huit basses (c'est-à-dire violoncelles et contrebasses), soit vingt-sept *pupitres* ou, au maximum, cinquante-quatre exécutants pour les instruments à archet; en y ajoutant les quatorze exécutants de l'harmonie, des cuivres et de la batterie (voir le tableau ci-après), on obtient un total de soixante-huit exécutants : ce nombre est largement dépassé par la plupart de nos orchestres modernes.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Petite flûte. . .	—	—	—	—	1	1	—	—	1
Flûtes.	2	2	2	1	2	2	2	2	2
Hautbois. . . .	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Clarinettes. . .	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Bassons	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Contrebasson .	—	—	—	—	1	—	—	—	1
Trompettes. . .	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Cors	2	2	3	2	2	2	2	2	4
Trombones. . .	—	—	—	—	3	2	—	—	3
Timbales. . . .	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Cymbales . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1 paire.
Triangle. . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Grosse Caisse .	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Cordes	Quintette	Quintette	Quintette	Quintette	Quintette	Quintette	Quintette	Quintette	Quintette
Quatuor Vocal.	—	—	—	—	—	—	—	—	Chœurs et soli.

la même raison, contre une autre tendance, également générale aujourd'hui, à presser les mouvements de ses symphonies : certaines conversations des « cahiers » indiquent même que Beethoven désirait une légère modification de ces mouvements, suivant le nombre des exécutants, à savoir des mouvements plus lents pour un orchestre plus fort[1].

La première symphonie, op. XXI, en *ut* majeur[2], fut exécutée pour la première fois à un concert donné par Beethoven, le 2 avril 1800. Les seules œuvres pour l'orchestre qu'il eût encore composées alors étaient les deux cantates de 1790 sur la mort de Joseph II et l'avènement de Léopold II, le *Ritterballet*, les deux premiers concertos de piano et, pour un orchestre plus restreint, des menuets et contredanses. Certains thèmes de cette symphonie se retrouvent, sous une forme différente, dans des cahiers d'esquisses de 1795 ; il serait hardi de conclure que Beethoven y a travaillé cinq ans : au contraire, cette œuvre facile ne lui a sans doute pas coûté grand mal.

La symphonie en *ut* commence par une introduction lente, de douze mesures, dont la pre-

1. Beethoven, pianiste, ralentissait volontiers les *Crescendo*.

2. Voyez le second paragraphe de la note, p. 201.

mière causa d'abord quelque scandale : chez Haydn et Mozart, de pareilles introductions se bornent à affirmer et établir la tonalité principale. Or la première symphonie du jeune Beethoven, au lieu de débuter par un accord consonant d'*ut* majeur, s'ouvre sur un accord dissonant de *fa*, double hérésie, dont la seconde surtout fut fort blâmée. Ensuite, le premier allegro se développe régulièrement, dans le cadre de la forme-sonate : l'exposition comprend les deux motifs réglementaires en *ut* et en *sol* ; elle est répétée ; le développement, court et un peu maigre, use de formules qui sentent encore l'école : la récapitulation se distingue par une orchestration souvent nouvelle et une coda qui ramène le premier motif. L'*andante cantabile con moto* en *fa* majeur, à 3/8, proche parent du mouvement symétrique dans le quatrième quatuor, écrit vers la même époque, se déroule aussi en imitations assez scolastiques, où le génie de Beethoven ne risque guère que des détails ingénieux ou piquants, tels qu'une pédale de la timbale accordée non en *fa*, mais en *ut*. Pour le troisième morceau, Beethoven a gardé le titre de menuet, mais indiqué un mouvement *allegro molto e vivace*, qui est d'un *scherzo*, et certain passage modulant, où reviennent les notes initiales du thème, en porte déjà le caractère

symphonique. Le rondo final, plein d'animation et de lumière, ne dépasse que peu le niveau de Haydn.

Si timide que nous paraisse aujourd'hui la première symphonie auprès de celles qui l'ont suivie, elle a étonné par sa hardiesse les auditeurs de 1800. Ils ont remarqué un usage des instruments à vent, beaucoup plus large et beaucoup plus indépendant que celui auquel Haydn et Mozart les avaient habitués. De fait Beethoven, dès ce moment, tire parti de l'opposition des timbres pour ajouter à sa musique un nouvel effet de contraste, dont il ne disposait pas dans la sonate ou le quatuor.

La deuxième symphonie en *ré* majeur (op. XXXVI) date de 1802, l'année où Giulietta Guicciardi infligea à Beethoven son premier désespoir d'amour, l'année du tragique testament d'Heiligenstadt. On s'est parfois étonné de n'en trouver aucun écho, dans l'allègre symphonie en *ré* : est-elle donc un « héroïque mensonge », selon la belle expression de M. Camille Bellaigue ? Y doit-on voir, avec M. Romain Rolland, l'affirmation de la volonté, triomphant du malheur ? Il est probable que cette œuvre fut justement conçue pendant la période trop courte où, grâce à la « magique enfant », Beethoven put se croire heureux, et seulement mise au net après la

catastrophe. En tout cas, la symphonie en *ré* marque un progrès sensible sur la première : ses racines dans l'âme de Beethoven sont plus profondes, et pousseront des rejetons, vingt ans plus tard, dans la neuvième symphonie [1]. L'introduction a plus d'ampleur que celle de la symphonie en *ut* ; si le cours du premier mouvement obéit aux mêmes lois traditionnelles, du moins se distingue-t-il par des thèmes plus frappants, et une disposition plus variée ; les différences de timbres entre l'harmonie et les cordes sont également employées avec une liberté plus grande. Le *larghetto* à 3/8, en *la* majeur répand avec une ampleur nouvelle sa large sérénité. Le *scherzo* en *ré* majeur forme un dialogue très serré, très animé, très vivant, entre le *tutti* et ses deux groupes principaux, cordes et harmonie. Le finale, à quatre temps *alla breve*, se comporte à peu près comme un rondo, mais le thème a une soudaineté, une impatience peu commune à ce genre ordinairement facile, et il se termine par une *coda*, issue contre toute attente d'une modulation inopinée.

La symphonie en *mi* bémol (op. LV) a été écrite entre 1803 et le mois d'avril 1804 : c'est

1. Cf. l'arpège, vers la fin de l'introduction, et le début de la neuvième ; le *trio* du *Scherzo* ; certains détails de l'*adagio*.

l'*Héroïque*. Un manuscrit porte de la main de Beethoven, cette indication : *Geschrieben auf Bonaparte* (*Écrite sur Bonaparte*) et le titre de la première édition publiée en 1806 : *Sinfonia grande... composta per festiggiare il sovvenire di un grand uomo*. Ainsi, en 1804 il s'agit de Bonaparte, en 1806 du « souvenir d'un grand homme ». La destinée du premier consul flattait chez Beethoven deux sentiments ; d'abord le goût de l'antiquité : en Bonaparte revivait à ses yeux quelque héros civique et guerrier de la Grèce ou de Rome ; ensuite l'idéal républicain. Le couronnement de Napoléon indigna Beethoven, qui lui voua dès lors une rancune égale à son admiration de naguère : voilà pourquoi sa grandeur, en 1806, n'est déjà plus qu'un « souvenir »[1].

L'*Héroïque* dépasse, de toute manière, les deux symphonies précédentes : Beethoven observait lui-même qu'elle était *apposta più longa delle solite*. Elle adopte encore pour son premier mouvement, la forme usuelle dite de sonate mais avec combien de modifications ! Dans le développement apparaît un thème en *mi* mineur qui n'a point paru dans l'exposition ; celle-ci est ramenée par une foudroyante modulation où le

1. Peut-être Bernadotte, ambassadeur de France à Vienne en 1798, et amateur de musique, fut-il celui qui donna à Beethoven la première idée de célébrer Bonaparte.

thème initial revient aux cors, en *mi* bémol, tandis que les violons font entendre un trémolo de *la* bémol et *si* bémol. A ce terrible « coup de barre » Ries, assistant à une répétition, crut que l'on chavirait; il accusa le corniste d'avoir devancé sa rentrée, et pensa recevoir une gifle de Beethoven. Pendant longtemps, Fétis, les italiens, et — chose singulière — Wagner lui-même, se crurent obligés d'édulcorer cette harmonie audacieuse! Enfin, le premier mouvement se termine par une coda de cent trente-cinq mesures. L'*adagio*, à 2/4, est une marche funèbre : à un premier motif, las et saccadé, en *ut* mineur, succède un motif plus calme en *mi* bémol majeur; après un retour en *ut* mineur, la marche module en *ut* majeur; mais cette éclaircie ne dure pas longtemps; le motif et le ton principaux reparaissent, se développent un moment en style fugué, et la marche se termine par une coda où, après l'intervention d'un nouveau thème en *ré* bémol, le thème initial reparaît, pour expirer peu à peu « trébuchant à chaque note, et comme à chaque pierre du lugubre chemin[1] ». Le *scherzo* en *mi* bémol à 3/4 *staccato*, semble commencer par un lointain bourdonnement, pour aboutir très vite à un déchaînement de tout l'orchestre

1. M. Camille Bellaigue.

et l'esprit entier du morceau est dans ce contraste, plusieurs fois répété. Le trio est confié presque exclusivement aux trois cors dont la voix frangée, chargée d'horizon, lui donne une infinité mystérieuse ; les autres instruments ne font guère que répondre.

Le finale consiste en variations sur un thème dansant, à deux temps, en *si* bémol, dont Beethoven s'était déjà servi dans le finale de son ballet de *Prométhée* (représenté le 28 mars 1801) qu'il avait transcrit en 1803 dans la septième de ses *Douze Contredanses*, qu'il avait traité pour le piano, dans les *Variations et fugue*, op. XXXV. Il y a des rapports étroits entre ces variations et le finale de l'*Héroïque ;* les deux œuvres commencent par varier la basse seule du thème, et dans toutes deux intervient un *fugato*. Mais il n'y a jamais identité ; la symphonie contient plus d'un élément nouveau, entres autres un thème à deux temps, très martial de rythme et d'allure, et la variation lente qui termine l'œuvre, avant la brève *coda*.

Après avoir constaté les progrès de l'*Héroïque* sur les deux premières symphonies — abondance et originalité du développement, richesse et expression thématiques — on est tenté de chercher par quels traits elle justifie les mots *Geschrieben auf Bonaparte* : peut-être ce titre ne

signifie-t-il pas autre chose qu'une intention de dédicace S'il faut en effet trouver un rapport entre les développements de l'*Héroïque* et la destinée du premier Consul, ce rapport restera souvent très vague, et toujours hypothétique : à peine trouvera-t-on, dans la souveraine aisance avec laquelle se déroule le premier motif, un symbole de la gloire irrésistible que le jeune capitaine avait promenée dans toute l'Europe. Peut-être, dans la précipitation du *scherzo*, dans le mystérieux appels de cors de son trio, doit-on entendre un écho guerrier. La marche funèbre est digne sans doute du plus grand héros, mais seulement parce qu'elle est du plus grand des musiciens. Quant au finale, on peut se demander, non sans raison, si Beethoven a repris avec intention un thème de *Prométhée* pour assimiler au bienfaiteur légendaire des humains le créateur d'un ordre nouveau. Cette symbolique semble trop subtile : si Beethoven, avant l'*Héroïque*, avait employé trois fois déjà le thème du finale, s'il en avait déjà, dans les variations op. XXXV, éprouvé la richesse symphonique, c'est que ce thème, en soi, lui plaisait particulièrement, par son allure si juvénile et si dégagée. Toutefois on pourrait voir — et encore sous toutes réserves — dans le finale de l'*Héroïque* une musique d'apothéose : la fête se

prépare avec les variations préliminaires de la basse ; le cortège du héros vainqueur paraît avec le thème de *Prométhée;* des guerriers défilent lorsque passe le thème en *sol* mineur, au rythme si mâle ; enfin l'admirable *adagio*, avant la débordante *coda*, chanterait une action de grâces pour le triomphe obtenu.

Avec la quatrième symphonie (op. LX, en *si* bémol), *paulo minora canimus* : écrite en 1806, lorsque Beethoven croyait enfin trouver le bonheur avec son « immortellé bien-aimée » Thérèse de Brunswick, cette œuvre souriante et aimable ne respire que la paix et l'enjouement. Les derniers nuages d'une tristesse oubliée se dissipent dans l'introduction qui, de *si* bémol mineur, passe en *si* bémol majeur, ton du premier mouvement : l'allure de son motif initial, vif, piqué, un peu sautillant, le spirituel dialogue du basson, du hautbois et de la flûte, qui constitue le second motif, l'aisance élégante du développement, n'éveillent que des pensées agréables. Un roulement mystérieux et prolongé des timbales, sur *si* bémol, menace à peine de troubler cette heureuse humeur et ramène au contraire le premier motif, *fortissimo*, dans une explosion de joie. L'*adagio* en *mi* bémol, s'il est un des plus purs qu'ait écrits Beethoven, est aussi le plus fortuné : la mélodie, lente et heureuse, glisse comme une

voile sur une eau paisible ; à peine un frémissement du mode mineur se fait-il entendre en une mesure du second motif, exposé par la clarinette. A la place du *scherzo*, Beethoven réintroduit le mot de menuet, le mot mais non la chose ; il en brise le rythme par des contre-temps, il en précipite le mouvement, et donne au trio, par l'emploi prédominant de l'harmonie, comme dans l'*Héroïque*, un caractère de lointaine poésie. Le finale, *allegro ma non troppo* à deux temps, développe principalement un rapide trait de violon, d'une élégante sinuosité, le thème le plus long que Beethoven ait jamais traité dans une symphonie : son développement consistera donc surtout à le « styliser », à s'en servir comme d'une sorte de fil d'Ariane dans le détour des modulations dont l'une (au début de la seconde section) aboutissant à un long unisson sur *si* naturel, rappelle tout à coup, au milieu de cette aimable causerie, les rudes caprices de Beethoven : *ex ungue leonem.*

La cinquième symphonie [1] (op. LXVII, en *ut* mineur) tient dans l'œuvre de Beethoven, et dans l'histoire de la musique, une place autrement importante. Elle a occupé Beethoven pendant

1. Les cinquième et sixième symphonies ont d'abord été exécutées, le 22 décembre 1808, dans l'ordre de numération inverse.

trois ans ; des esquisses nombreuses nous montrent qu'il y a beaucoup travaillé ; le thème initial (trois croches répétées sur *sol*, puis *mi* bémol) était un de ses thèmes favoris : nous avons rencontré son « schème » dès la cinquième sonate ; on le trouverait dans le troisième quatuor, dans l'*appassionnata*, dans les concertos en *ut* mineur et en *sol* majeur, etc. : « C'est ainsi, dit un jour Beethoven à Schindler, que le destin frappe à la porte. » Ce petit groupe de notes est le thème le moins mélodique que Beethoven ait encore traité dans ses symphonies, mais c'est en revanche, et pour cette raison peut-être, le plus symphonique : il n'est presque pas de mesure du premier mouvement où il ne reparaisse sous quelque forme nouvelle : il en est bien le germe devenu corps ; sa vigueur concentrée subsiste dans l'organisme admirable qu'il a engendré et dont il imprègne toute la substance. Jamais la symphonie n'avait tant fait, de si peu : malgré cette nouveauté, la symétrie traditionnelle y est observée plus exactement que partout ailleurs : la première section a cent vingt-quatre mesures, le développement cent vingt-quatre, la reprise cent vingt-six, et la *coda* cent vingt-neuf ; le second motif est dans le relatif majeur du premier ; la seconde section n'introduit aucun motif nouveau, comme elle faisait dans l'*Héroïque*. En sorte que ce premier

mouvement de la symphonie en *ut* mineur peut être regardé comme la page la plus significative de la symphonie classique, où se concilient le mieux les lois du genre et l'originalité de l'accent personnel le plus énergique.

L'*andante con moto*, à 3/8, en *la* bémol, dont le thème comprend deux sections principales, se développe surtout par des variations, d'abord en doubles, puis en triples croches et se termine par une *coda*, un peu plus animée. Le ton d'*ut* majeur, dans lequel la symphonie conclura, commence à s'y faire jour par endroits et en accords pleins qui semblent déjà présager ceux du finale.

Le *Scherzo* et le finale sont soudés ensemble. Le scherzo relie admirablement les deux mouvements extrêmes (*Ecksätze*) de l'œuvre : au premier, dont il garde la tonalité d'*ut* mineur, il emprunte sa figure rythmique du « destin » pour la convertir à trois temps et en faire son second motif ; et le trio, avec son trait tumultueux des contrebasses, insiste sur le ton d'*ut* majeur, qui désormais va prévaloir. La reprise du *scherzo*, très libre, se perd bientôt dans une répétition indéfinie du triolet rythmique ; la timbale s'en empare et le maintient sur la tonique, alors que l'orchestre donne un accord prolongé de septième de dominante. Cette dispute entre

la tonique et la dominante se termine par le brusque éclat du finale, sur l'accord parfait d'*ut* majeur lancé par le *tutti*. Après un premier développement, le fragment rythmique du scherzo reparaît, mais faible, timide : sans forces, il semble près d'expirer, lorsque par le même procédé (introduction de la tonique dans l'accord de septième de dominante) le finale repart victorieusement et se termine par une *coda* plus rapide, qui étale par larges masses sonores le ton éclatant d'*ut* majeur.

La symphonie en *ut* mineur est un splendide poème de la volonté : jamais Beethoven n'avait développé un thème aussi bref et impérieux — ni d'une manière si exclusive — que celui du premier mouvement ; jamais il n'avait opposé, comme il le fait à deux reprises entre le scherzo et le finale, l'agonie de la volonté et son suprême effort. Effort triomphant, selon l'esprit de Beethoven, acte de foi, qu'il répétera souvent, dans la toute-puissance de son génie et de sa force.

Tandis que Beethoven atteignait, dans la cinquième symphonie, les limites de la musique pure, nous le voyons, dans la sixième, la *Pastorale* (op. LXVIII, en *fa* majeur) y introduire, avec une mesure extrême, un élément nouveau : le « programme ». Comme celle de la

cinquième symphonie, plus encore même, la gestation de la sixième symphonie a été fort longue : peut-être faut-il remonter à l'enfance de Beethoven pour en trouver la toute première idée. En 1784, un musicien du nom de Knecht, avait composé : « *Le portrait musical de la Nature, ou grande Symphonie... Laquelle va exprimer par le moyen des sons :* 1° *Une belle contrée où le soleil luit, les doux zéphirs voltigent...* 2° *Le ciel commence à devenir soudain sombre...* 3° *L'orage accompagné des vents murmurans et des pluies battans gronde avec toute la force...* 4° *L'orage s'appaise peu à peu...* 5° *La nature transportée de la joie élève sa voix vers le ciel...* etc. Chose digne de remarque, cette œuvre, du reste fort plate, fut publiée à Spire en 1784, chez Bossler, où son titre parut à côté de celui des trois sonatines de Beethoven à l'électeur Maximilien Frédéric : or les divisions de la *Pastorale* correspondent sensiblement à celles de la symphonie de Knecht. Mais l'esprit en diffère du tout au tout : nous ne sommes pas loin de l'époque, et Beethoven ici la devance, où un paysage deviendra un « état d'âme ». Grand amoureux de la Nature, Beethoven y cherchait l'écho de son cœur [1] et en même temps la consolation

1. Lettre à Thérèse Malfatti. *Correspondance*, p. 66-67.

de ses peines [1]. D'autre part, il professait que toute description musicale perd, à être poussée trop loin [2] et que la musique ne peut rivaliser avec la peinture [3]. Il s'efforcera donc, non pas d'imiter les bruits de la campagne, mais de rendre des impressions, *mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei*, de façon que quiconque a jamais ressenti de telles impressions les reconnaisse, dans la Symphonie pastorale, sans avoir besoin d'un guide-âne comme celui de Knecht : un mot suffira, au titre de chaque mouvement.

Le premier s'appelle *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* (*Eveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne*). Le thème, d'une « innocence » tout agreste, se retrouve dans un chant populaire slave : la question de savoir si Beethoven a copié ce thème, ou si ce thème au contraire a passé de la symphonie dans le *folk-lore* ne peut être tranchée ; tout porte cependant à accueillir la première hypothèse. Le développement de ce thème se poursuit, pendant plus de cinq cents mesures, sans se départir d'une douceur et d'une sérénité pénétrantes : rythmes paisibles, modulations tranquilles, harmonies pleines et larges. On ne

1. A l'éternelle Bien-Aimée, *ibid.*, p. 57.
2. Esquisses de la *Pastorale*.
3. Lettre à Wilhelm Gerhardt. *Correspondance*, p. 161.

trouve pas d'épisodes secondaires imprévus : les mêmes motifs, les mêmes figures, les mêmes accords sont souvent répétés jusqu'à vingt fois de suite. Telles sont les impressions d'un homme qui se repose, ravi dans la contemplation d'un tableau qui ne change pas.

Le second mouvement *Scène au Ruisseau*, un très calme andante à 12/8 en *si* bémol, porte le même caractère : dans une esquisse où le motif principal s'en trouve ébauché, Beethoven a écrit : *Je grösser der Bach, je tiefer der Ton* (*Plus grand est le ruisseau, plus profond le ton*). La répétition assez uniforme — à peine ondulée par une batterie de doubles croches pareille au frémissement de l'eau qui va — peut symboliser en effet le cours, toujours renouvelé et toujours identique, d'un ruisseau. Quelques figures d'accompagnement, maintes fois répétées, nous apportent les échos familiers d'alentour, avant que Beethoven dans les dernières mesures, s'amuse à imiter, avec la flûte les trilles du rossignol, avec le hautbois le cri de la caille, avec la clarinette l'appel du coucou.

Le *scherzo* à trois temps, en *fa*, *Lustiges Zusammenseyn der Landleute* (*Réunion joyeuse des paysans*) imite les danses champêtres, d'abord par une sorte de valse à contre-temps, dont la sonorité grêle (hautbois accompagné des violons)

évoque les ménétriers de village, puis par une rude bourrée à deux temps. Le *scherzo* en rythme trinaire vient à peine de reprendre, qu'il est tout à coup interrompu, sur l'accord de septième de *fa*, par un roulement lointain de la timbale sur *ré* bémol : après une dispersion rapide de tout l'orchestre éclatent l'orage et la tempête (*Gewitter, Sturm*) avec leur tonnerre, leurs bruyantes averses, leurs éclairs. Bientôt, tout s'apaise, le ciel bleu reparaît avec une gamme ascendante d'*ut* majeur, perlée par la flûte, et qui introduit le finale (*allegretto* à 6/8 en *fa*) : *Hirtengesang, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* (*Chant de pâtres ; sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage*). Le calme est revenu : il s'en faut de peu qu'on ne sente monter la bonne odeur de la terre mouillée... des pâtres jouent un *ranz des vaches* [1], et la symphonie se termine par une effusion de paix et d'aisance, où reviennent souvent les harmonies du premier mouvement.

Les septième et huitième symphonies (op. XCII, en *la* majeur et op. XCIII en *fa* majeur) sont tout à fait contemporaines et datent de 1812. Beethoven comptait la symphonie en *la* au

1. Ici encore, dans une sorte de dialogue entre deux pâtres Beethoven, au grand scandale d'Oulibicheff, amène ensemble les accords de tonique et de dominante.

nombre de ses œuvres les meilleures. Wagner, qui l'a commentée avec enthousiasme [1], l'a appelée une « apothéose de la danse ». Pris à la lettre ce mot ne signifie rien : comme symbole de poète, il est d'une exactitude et d'une profondeur admirables. En effet, la septième symphonie met en œuvre, d'une façon à peu près exclusive, des rythmes, très simples, très frappants et qui engendrent seulement par la suite une infinité de motifs auxquels cette communauté rythmique donne un « air de famille ». Après la longue introduction en *la* majeur, à quatre temps, *poco sostenuto*, le rythme bondissant, fait d'une croche pointée, d'une double croche et d'une croche, se dégage peu à peu, s'impose, ouvre le premier mouvement (*Vivace* à 6/8), où il ne cesse d'occuper la scène sonore, à tous les degrés, à tous les instruments sous toutes les formes, si bien qu'on ne saurait absolument distinguer ici, comme on peut le faire dans les autres symphonies, un premier et un second motifs : il n'y en a qu'un, à vrai dire, ou il y en a cent, qui participent de l'infatigable galop. Pareillement, — et par un contraste absolu — l'*allegretto* à 2/4, en *la* mineur a pour sujet principal la succession, répétée à l'infini, d'un dactyle et d'un spondée

1. Sans la symphonie en *la*, le rôle de Mime dans l'*Anneau du Nibelung*, n'eût pas été écrit.

♩ ♫ | ♩ ♩ | ♩ ♫ | etc., d'où peu à peu les plus belles mélodies se dégagent, sans que le rythme initial disparaisse presque pendant une seule mesure. Le *scherzo* (*presto* 3/4, en *fa*) interprète le rythme trinaire accentué sur son temps fort : le trio — où Beethoven, selon l'abbé Stadler, aurait transcrit un hymne des pèlerins de la Basse-Autriche, et où, suivant son habitude, il donne la prépondérance aux cors et aux bois —, ce trio, moins rapide, montre une transformation du rythme trinaire, où les temps faibles s'effacent tout à fait devant le temps fort. Enfin le finale, cet assaut endiablé à 2/4 en *la* majeur, donne deux formes du rythme binaire, la première avec opposition de l'*arsis* et de la *thésis*, le second où les deux temps sont également accentués. Voilà en quel sens Wagner a pu dire, et en quel sens on doit dire avec lui, que l'orgie rythmique de la symphonie en *la* est une « apothéose de la Danse. »

Plus menue, plus humoristique, la huitième symphonie en *fa* est loin d'avoir cette importance et, s'il faut tout dire, cette valeur. Sans doute, le thème initial du premier mouvement a une entraînante décision, mais il y a dans le développement quelques lieux communs, et aucune de ces nouveautés si personnelles que Beethoven ne manquait pas de mettre dans ses

symphonies, depuis l'*Héroïque*. L'*allegretto scherzando* à 2/4, en *si* bémol, composé sur le thème syllabique du canon *ta*, *ta*, *ta*, *ta*, *etc.*, *lieber Maëlzel*, est sans doute un chef-d'œuvre d'esprit, mais un chef-d'œuvre assez mince. Dans le troisième mouvement, Beethoven revient au *tempo di Minuetto*, mais il observe, dans le trio, son habitude d'y donner le premier rôle aux instruments à vent : le thème en est exposé ici par les cors avec accompagnement du violoncelle solo ; mais, conformément aux vieilles traditions, le menuet reprend par un *da capo* littéral. Le finale (*allegro vivace*, quatre temps *alla breve*), avec son trémolo entrecoupé par un groupe crochu de trois notes, déborde d'impatiente animation : l'apparition inopinée d'un *ut* dièze, après quoi tout continue en *fa* comme si de rien n'était, jette une piquante note d'étrangeté. Le développement est celui d'un rondo, l'ensemble reste d'une verve amusante, mais parfois un peu sèche, et il s'en faut que l'orchestration de ce finale ait la richesse et la plénitude auxquelles les récentes symphonies de Beethoven nous ont accoutumés.

Tandis que la huitième symphonie fut écrite en 1812, la neuvième, op. CXXV, en *ré* mineur, avec chœurs, a été terminée en 1823 : il convient de rappeler qu'entre ces deux œuvres prennent

place les dernières sonates de piano, depuis l'op. XC, les deux dernières sonates de violoncelle, la *Messe* en *ré*, etc. Mais la symphonie avec chœurs fut, pour Beethoven, l'œuvre de toute sa vie : on trouve des ébauches de ses thèmes, dans les cahiers d'esquisses, depuis l'année 1815, et nous savons que, dès 1793, Beethoven projetait de composer l'*Hymne à la joie* de Schiller : nous verrons que ce dernier fait peut avoir une importance singulière pour la compréhension de l'œuvre.

Le premier mouvement de la neuvième symphonie, *allegro ma non troppo, un poco maestoso* à deux temps, contient les articulations principales de la traditionnelle forme-sonate, mais il les recouvre sous une quantité d'épisodes. Le début, simple accord *la, mi*, paraît nous introduire dans le ton de *la*, sans spécifier le mode : à la dix-septième mesure seulement s'établit le ton de *ré* mineur. Entre le premier motif et le second (en *si* bémol majeur) interviennent plusieurs thèmes secondaires : il en surgit de nouveaux encore après l'apparition du deuxième motif, sans qu'on puisse, comme dans le quatuor en *la* mineur, les coupler. La première section — seul exemple dans les neuf symphonies — n'est pas répétée et se termine par une petite *coda*. La seconde section se développe suivant une

marche plus classique ; la reprise de l'exposition est très modifiée : plus d'introduction mystérieuse ; en revanche, une série d'altérations saisissantes pour ramener le second thème à la tonique. Enfin, le mouvement se termine par une *coda*, longue de cent vingt mesures, et fort indépendante, où paraît un nouvel et dernier motif, pour conclure sur un retour du premier, en un puissant unisson.

Le *scherzo* (*presto*, à 3/4) qui jaillit d'un rythme emprunté au premier mouvement de la septième symphonie, n'est pas d'une forme moins neuve : exposé et répété d'abord en *ré* mineur, il est ensuite réexposé et repris, comme par une *Durchführung*, en plusieurs tons successifs, *si* mineur puis, après un prodigieux rebondissement sur les seules timbales, *fa* majeur, etc. : il se divise tour à tour en rythmes de trois et de quatre mesures. Le trio vient ensuite seulement (quatre temps, *alla breve*, presto) en *ré* majeur, confié principalement, selon l'habitude que nous avons vu naître et s'établir chez Beethoven, aux instruments à vent : une pédale de bassons, puis une triple pédale de cors et de bassons lui donnent le caractère d'un mystérieux appel, où résonnent déjà la tonalité, et comme un pressentiment rythmique du finale. Enfin le double scherzo est repris et se termine par une courte

coda où repasse un fugitif souvenir du trio.

L'*adagio* débute à quatre temps, en *si* bémol, par un thème doux et recueilli, auquel succède une mélodie à trois temps, plus animée, en *ré* majeur [1] ; l'adagio reparaît, mais un peu modifié, toujours en *si* bémol, et de nouveau, mais en *sol* majeur et également transformé, l'*andante* à trois temps. Enfin le thème initial de l'*adagio* est repris, mais à 12/8, et très librement varié.

La structure du finale, d'une extrême complexité formelle, reste d'une extrême simplicité psychologique. Il s'ouvre par une introduction agitée, de sept mesures, *presto* à trois temps, suivie par une phrase interrogative des contrebasses, en forme de récitatif. L'introduction mystérieuse du premier mouvement reparaît [2] : elle est vite rejetée par une reprise du récitatif. Le thème du *scherzo* se propose alors : il est également repoussé par une nouvelle reprise du récitatif, plus pressant encore. Le motif de l'*adagio*, présenté ensuite, obtient la même réponse. Enfin s'élèvent des violoncelles, pour gagner peu à peu tout l'orchestre, une phrase exquise de douceur persuasive et de pureté. Elle se

1. Certaines esquisses portent ce thème avec la mention : *Minuetto*.

2. Cf. Sonate, op. CI.

développe longuement [1] lorsque, ramené par sa fougueuse introduction, le récitatif l'interrompt ; mais cette fois, il ne suffit plus que les contre-basses muettes le jouent *ganz als ständen Worte darunter* (*comme s'il y avait des mots dessous* [2]) ; il est chanté par une vraie voix, celle du baryton solo, avec de vraies paroles, écrites par Beethoven : *O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.* (*O amis, plus de ces sons, mais entonnons-en de plus agréables et plus joyeux*) et, sur le thème à quatre temps, qui vient de se développer, chœurs et solistes chantent l'hymne de Schiller

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium [3].

Le même motif paraît ensuite, varié à 6/8, en *si* bémol, sur un rythme martial, pour chanter les héros par la voix du ténor solo, avec un accompagnement discret de « musique turque » [4].

1. Cent seize mesures.

2. Expression de Schindler, dans les *Cahiers*, alors qu'il arrêtait avec Beethoven certains détails de l'exécution.

3. *Joie, belle étincelle divine, fille de l'Elysée*, etc. Beethoven n'a pas composé toutes les strophes.

4. Pour donner l'idée de ce passage à quelqu'un qui n'entendrait rien du tout à la musique, il faudrait le comparer au bas-relief de Rude, le *Départ*, sur l'arc de triomphe de Paris.

avant qu'un développement d'orchestre le ramène, chanté par tout le chœur, soutenu par le *tutti*, à 6/8 en *ré* majeur.

La strophe spiritualiste du poème : *seyd umschlungen, Millionen* (*Embrassez-vous, millions d'êtres*) et

...Ueber'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen

(*au-dessus de la tente étoilée — doit demeurer un cher père*), introduit un thème nouveau, *andante maestoso*, 3/2, en rythme d'église. Puis les deux thèmes reviennent, combinés en un puissant contrepoint double, et une longue *coda* termine, en *sol* puis en *ré* majeur, dans un mouvement toujours plus rapide, à peine entrecoupé par quelques mesures lentes (dont une admirable élévation du quatuor vocal des solistes) sur l'affirmation du mot essentiel : la Joie.

Rien n'est poignant comme les hésitations, les essais, les reprises de Beethoven, dans ce finale — et c'est bien autre chose dans les esquisses ! — pour imposer le chœur à la symphonie [1]. Depuis vingt ans, la symphonie, avec

1. Il avait déjà tenté cette union, dès 1808, dans une œuvre assez importante et majestueuse, mais infiniment moins belle, la *Fantaisie*, op. LXXX, *ut* majeur, pour piano, orchestre, et chœurs, dont le thème principal vient d'une de ses mélodies : l'*Amour réciproque* répondant à l'*Amour dédaigné*.

Beethoven, a essayé de devenir aussi parlante que la parole même : pour qu'elle soit exaucée, il lui faut décidément le secours de la voix, et le chœur va naître de la symphonie. Nous assistons aux efforts de cet enfantement sublime avant d'assister au triomphe joyeux de la délivrance, et il est bon que Beethoven ne nous ait pas épargné les péripéties de ce drame. Jamais par la suite aucune symphonie chorale, ni l'élégant *Lobgesang* de Mendelssohn, ni le *Te deum* de Bruckner, ni les belles symphonies de M. Gustave Mahler, ne nous feront assister à un pareil « travail » du génie, et à l'explosion de joie qui éclate lorsque la symphonie, après les essais impuissants du récitatif instrumental, est enfin douée de la parole ! [1]

Doit-on considérer le texte de Schiller comme un « programme » dont l'illustration musicale ne serait pas seulement reléguée au finale de la neuvième symphonie, mais commencerait dès le début? Beethoven a dit qu'il ne composait jamais sans avoir un tableau devant les yeux, et

1. Beaucoup de chefs, en dirigeant la *Neuvième symphonie*, commettent le grave contre-sens de n'introduire les choristes et solistes sur l'estrade qu'immédiatement avant le finale C'est montrer qu'ils ne comprennent pas une note de la symphonie, qu'une pareille bousculade interrompt de la plus fâcheuse manière. Les choristes et les solistes doivent prendre place dès le début, et l'entrée des voix ne doit pas causer plus de dérangement que l'entrée d'un instrument nouveau.

ici plus que partout ailleurs nous sommes tentés de chercher — ou de deviner — quel a bien pu être ce tableau. Nous nous rappelons que la prédilection de Beethoven, pour l'*Hymne à la joie* de Schiller, remonte à une date lointaine, à l'époque révolutionnaire où ce poème était regardé par la jeunesse libérale allemande comme une sorte de Marseillaise germanique, plus idéaliste, plus humanitaire que la nôtre, dont nos armées électrisaient alors les provinces rhénanes : cela étant, on pourrait conjecturer que Beethoven, en composant la neuvième symphonie tout entière, a songé, d'une manière plus ou moins vague, à quelque grande Fête de la Fédération, dont les foules se grouperaient pendant le premier morceau de la symphonie, laisseraient éclater leur fiévreuse impatience dans le *scherzo*, s'élèveraient vers l'Être Suprême dans l'*adagio*, avant la cérémonie proprement dite où un même culte confond dans une même exaltation joyeuse cet Être Suprême et l'humanité qui l'a conçu pour l'adorer. Mais une pareille interprétation appartient plus à la littérature qu'à la musique.

On remarquerait avec plus de raison, semble-t-il, que, si l'*Hymne à la joie* exprimait les sentiments politiques et humanitaires de Beethoven, il s'accordait chez lui avec des sentiments plus intimes : Schiller chante la joie, et partout nous

voyons Beethoven appeler de ses vœux « un seul jour de joie », y aspirer de toutes ses forces, la chercher dans la douleur, et comme il disait lui-même « par la douleur ». Schiller chante les joies viriles de l'amitié, et nous voyons trente ans d'absence et d'éloignement ne pas effacer l'amitié de Beethoven pour le bon Wegeler ; Schiller célèbre l'heureux sort de l'époux qui a obtenu une « douce compagne », et Beethoven a toujours désiré l'amour conjugal, le seul digne de satisfaire son cœur. Dès lors, l'inspiration de la neuvième symphonie semblera plus personnelle, plus lyrique, et beaucoup moins « politique ».

C'est y restreindre déjà singulièrement la part du programme. Mais peut-être doit-on aller plus loin encore dans ce sens. On remarquera que, même dans le récitatif du baryton solo, la partie vocale de la symphonie est écrite sans aucun souci de la déclamation, contrairement aux habitudes de Beethoven dans sa musique vocale proprement dite. Les paroles restent à l'arrière-plan : d'ailleurs, qui pourrait distinguer les paroles prononcées par quarante bouches à la fois ! Ce que Beethoven a donc voulu, ce n'est pas tant mettre en musique des mots déterminés, et pourvus d'un sens spécial, que joindre aux instruments de l'orchestre, qui sont déta-

chés de nous, un timbre humain, cette voix nouvelle, notre voix humaine, à la fois la nôtre et la sienne, et par quoi la symphonie aura désormais avec notre cœur un lien de chair et de sang [1].

1. La mort a surpris Beethoven en pleine conception d'une *dixième symphonie* : Holz prétendit même que Beethoven la lui avait jouée tout entière au piano. On en a pu retrouver et « identifier » quelques esquisses, et ce programme tracé par Beethoven dans un cahier d'esquisses : « Adagio cantique. — Chant religieux pour une symphonie dans les anciens modes (*Herr Gott dich loben wir. Alleluia*), soit d'une façon indépendante, soit comme introduction à une fugue. Cette symphonie pourrait être caractérisée par l'entrée des voix dans le finale ou déjà dans l'adagio. Les violons de l'orchestre, etc. à diviser en dix pour les derniers mouvements ; les voix à faire entrer séparément. Ou bien répéter en quelque sorte l'adagio dans les derniers mouvements. Dans l'adagio le texte sera un mythe grec ou un cantique ecclésiastique. Dans l'allegro, fête à Bacchus. » Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, p. 165. Prodhomme, *Symphonies de Beethoven*, p. 475 et suiv.

D'autre part, en 1911, M. le professeur Fritz Stein a retrouvé dans les archives du *Concert académique* d'Iéna, et publié, chez les éditeurs Breitkopf et Härtel, une symphonie en *ut* majeur, dont une partie de second violon porte l'indication : « Par Louis van Beethoven », et une partie de violoncelle : « Symphonie von Bethoven » (*sic*). Cette symphonie, qui s'est vite propagée sous le nom de *Symphonie d'Iéna*, appartiendrait à la jeunesse de Beethoven, et serait à peine postérieure aux cantates de Bonn; elle comprend quatre parties : un *allegro vivace* à 3/4 précédé d'un court *adagio* en *ut* majeur; un *adagio cantabile* à 6/8, avec variations, en *fa* majeur; un *Menuetto* en *ut* majeur; et un *allegro* final à 2/4 en *ut* majeur. L'œuvre semble trahir l'influence de Haydn plus qu'elle ne porte la marque de Beethoven. Cf. l'article de M. Fritz Stein : « *Eine unbekannte Symphonie Beethovens?* » dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Jahrgang XIII, sept.-oct. 1911.

LA MUSIQUE VOCALE, DRAMATIQUE ET RELIGIEUSE

Nous avons vu l'art symphonique de Beethoven aboutir à l'union de la musique instrumentale et de la musique vocale : il nous reste à étudier dans son œuvre cette musique vocale proprement dite, *lieder*, oratorio, opéra, messes.

Parmi les mélodies de Beethoven, il faut écarter d'abord les chants écossais, irlandais et gallois, qu'il a simplement harmonisés, avec accompagnement de piano, violon et violoncelle pour l'éditeur anglais Thomson, besogne secondaire, rarement faite *con amore* [1].

Quant aux mélodies, un certain nombre, assez insignifiantes, ne dépassent point l'art d'un Zelter

1. *25 Schottische Lieder* (op. CVIII) publiés en 1818 ; *25 Irische Lieder* (1814-16) ; *20 Irische Lieder* (1814-16) ; *12 Irische Lieder* (1814-16) ; *20 Wallische Lieder* (1817) ; *12 Schottische Lieder* (1822, 24 et 1841) ; *12 verschiedene Volkslieder* (1860), soit ensemble cent vingt-six.

ou d'un Zumsteeg. Mais il en est d'autres fort significatives pour l'histoire de Beethoven et pour l'histoire du *lied* allemand. Les premières mélodies de Beethoven, composées dans un âge fort tendre, vers 1783-1784, le *Portrait d'une jeune fille* et *A un nourrisson*, montrent une grande maladresse dans l'usage des voix et une ignorance presque complète de leur étendue, de leurs registres, de leurs tessitures. Rien de remarquable encore dans l'*Elégie sur la mort d'un barbet* (1787) et autres productions de la même époque. Vers 1792, Beethoven s'essaye dans le genre léger de l'opéra-comique allemand, du *Singspiel*, et compose pour une pièce de ce genre : *la Belle Cordonnière*, deux airs bouffes, le premier pour baryton (*Se débrouiller avec les filles*), le second pour soprano, sur un texte au moins équivoque (*Pour qu'un soulier ne serre pas*) : tous deux prouvent que le jeune altiste du théâtre de Bonn a bien saisi l'esprit facile du genre, rien de plus. La plupart des huit lieder op. LII, publiés en 1805, datent également de Bonn : parmi eux le *Départ de Molly* est une mélodie fort agréable, et le *Chant de Mai* — une mélodie antérieure à laquelle Beethoven adapte les vers de Gœthe — a, malgré une *coda* un peu maladroite, une fraîcheur et une ingénuité charmantes.

La première œuvre vocale importante de Beethoven est la « Cantate » d'*Adélaïde* (op. XLVI, 1795), longue mélodie en deux parties, *adagio* et *allegro*, où les tristes appels à Adélaïde reviennent, sous les nuances les plus variées, d'une manière fort pathétique. En revanche tout n'est que convention dans la grande « Scène » *Ah! Perfido* (op. LXV), brillant morceau de concert écrit l'année suivante. Dès maintenant, Beethoven, instruit par Salieri, sait traiter la déclamation, et c'est par la justesse et la profondeur de l'accent que ses *lieder* nous intéressent.

Dans les *Six chants spirituels* (op. XLVIII, 1802-1803) sur des poèmes de Gellert, il exprime le sentiment religieux, la résignation ou la ferme confiance avec une force et une variété singulières, dans des pages qui, malgré la naissance et l'éducation catholique de Beethoven, rappellent de près l'esprit du choral protestant. La dernière de ces mélodies, le *Busslied* (*Chant de pénitence*) oppose le repentir et l'espoir du pardon, en un passage émouvant du mineur au majeur.

Si Beethoven a écrit beaucoup de mélodies soutenues, dont le thème pourrait être instrumental, et s'il a encore cultivé la mélodie à couplets, la « Romance » qui fleurissait dans sa jeunesse, il a, le premier, écrit des *lieder* expres-

sifs, intimes, profonds, où la musique sert avant tout les intentions du poète : tels sont, les *Délices de la Mélancolie* et *In questa tomba oscura*, et dans le genre comique, ce modèle excellent de malice et d'ironie, le *Baiser* ; tel aussi, dans le genre descriptif d'où naîtra la ballade, le *Cri de la Caille*. Sa *Mignon*, si passionnée, est, de toutes les mélodies composées sur le fameux *Connais-tu le pays ?*, la plus conforme aux indications données par Gœthe lui-même dans *Wilhelm Meister*, et pareillement les deux chansons de Claire, pour *Egmont*, traduisent avec une souplesse et une sûreté merveilleuses les fières résolutions et l'ardeur de cette frêle héroïne. Beethoven a écrit, sur un poème de Jeitteles, *A la bien-aimée absente* (op. XCVIII), le premier « Cycle de mélodies », série ininterrompue de six lieder dont le dernier ramène, d'une manière si émouvante, le thème initial : on sait quelle ampleur atteindront chez Schubert avec la *Belle Meunière* et le *Voyage d'hiver*, chez Schumann avec les *Amours du poète* et les *Amours d'une femme*, les « Cycles de mélodies » ; mais, ni Schubert, ni Schumann n'y sauront mettre l'unité d'inspiration et la puissance synthétique dont Beethoven a fait preuve ici. Enfin, sans pouvoir signaler toutes les œuvres vocales qui mériteraient de retenir l'attention, on ne saurait

oublier le beau *Chant élégiaque*, op. CXVIII, si tendre, si recueilli, composé par Beethoven, pour le quatuor vocal, à la mémoire de la baronne Pasqualati (1814) et le quatuor si pittoresque *Calme de la Mer et heureux voyage* (op. CXII, 1815) sur le poème de Gœthe.

Écrit en quinze jours, sur un texte médiocre, de F. X. Huber, en 1800, l'oratorio du *Christ au Mont des Oliviers* (op. LXXXV), avec ses airs surannés à roulades et ses chœurs conventionnels, vaut surtout par sa pathétique introduction orchestrale. Mais voici une œuvre vocale de la plus haute importance, le noble *Fidelio*.

*
* *

Vers 1824, Beethoven disait au chargé d'affaires de Saxe, Griesinger : « Mon *Fidelio* n'a pas été compris du public, mais, je le sais, on l'appréciera encore. » Trois ans plus tard, au moment de mourir, Beethoven, faisant connaître à Breuning et Schindler ses dernières volontés, leur signala une partition de *Fidelio* qui gisait sous un tas de paperasses ; il leur manifesta que « cet enfant de son esprit lui avait coûté plus de douleurs que les autres et causé aussi le plus grand souci ; qu'il lui était donc le plus cher, qu'il attachait une importance particulière à sa con-

servation et à son emploi pour la science de l'art. » La critique moderne n'a pas rempli ce vœu : on s'accorde généralement pour reléguer *Fidelio*, dans l'œuvre de Beethoven, au rang secondaire d'une *Geneviève* dans celui de Schumann ; on a tort.

La composition de *Léonore*, première forme de *Fidelio*, a occupé Beethoven de 1803 à 1805[1] ; un premier remaniement l'y a ramené en 1806 ; enfin, de mars à mai 1814, il a fait de *Léonore* *Fidelio* et nous n'avons pas pour cet opéra moins de quatre ouvertures. Ces tâtonnements ne trahissent pas, chez Beethoven, l'incertitude du propos ou la faiblesse de l'inspiration : ils marquent le constant progrès d'un esprit sans cesse dans le devenir, vers un but toujours poursuivi qui toujours s'élève. Prenons-y garde : quelques-unes des sonates les plus admirées de

1. Beethoven avait déjà abordé la scène avec le ballet de *Prométhée*, représenté la première fois le 28 mars 1801. Le livret de *Prométhée* est malheureusement perdu : il est donc impossible de connaître et d'analyser les intentions scéniques que Beethoven avait pu essayer d'y réaliser, et qui doivent être assez élémentaires. Les pages les plus intéressantes de la partition sont l'orage, qui prélude à celui de la sixième symphonie, la charmante Pastorale en *ut* majeur, et le finale d'où naîtra celui de l'*Héroïque*. Autrement il est à remarquer que Beethoven, qui a créé d'admirables rythmes symphoniques, si frappants (septième symphonie, etc.) ou si subtils (Scherzo du huitième quatuor) n'en a que d'assez médiocres, lorsqu'il lui faut écrire une danse proprement dite : il n'avait, dit-on, jamais pu danser en mesure.

Beethoven, et de celles qui nous paraissent le plus définitives, n'auraient pas subi des modifications moins profondes, si Beethoven avait pu présider à l'édition complète de ses œuvres. En second lieu, la musique de *Léonore* a des racines nombreuses dans l'œuvre de Beethoven, des adhérences visibles avec plus d'une page écrite pendant la même période : des fragments mélodiques de *Léonore* se retrouvent dans le premier mouvement et dans le finale du quintette op. XXIX (1801), dans le triple Concerto op. LVI (1804), dans l'andante du Concerto de violon op. LXI (1806). De plus, le soin apporté par Beethoven aux remaniements de *Léonore-Fidelio* en 1814, leur importance, leur signification sont un exemple incomparable pour mesurer, non pas d'une œuvre à une autre, mais sur la même œuvre, les progrès de la pensée et du style chez Beethoven, entre 1806 et 1814.

On ne doit pas montrer trop de sévérité pour le livret même de *Léonore*. Assurément, le « fait historique » dont Bouilly avait tiré un scénario à l'usage de Gaveaux, dont Paër s'était ensuite accommodé, que Sonnleithner traduisit en 1803 et que Treitschke corrigea en 1814, cette histoire invraisemblable d'une épouse héroïque, qui, grâce à un déguisement, arrache au cachot son mari injustement détenu, ce mélodr*e* ne senti-

mental a peu d'intérêt. Mais d'abord il est dans le goût du temps, et Mme de Lavalette le jouera au naturel quelques années plus tard : si le drame n'est peut-être pas très bon, le sujet est beau, à ne chercher que les sentiments dont la musique peut s'y inspirer. Sa disposition scénique offre aussi quelques avantages : le premier acte passe de la comédie au drame par des gradations bien ménagées dont Beethoven a su tirer un parti merveilleux. Le dernier acte fournit un excellent *crescendo* musical presque ininterrompu dans sa progression : air, duo, trio, quatuor du pistolet, et — après le court duo des époux — le grandiose finale. Enfin, le caractère moral de *Léonore* devait, plus que tout autre, inspirer Beethoven : il met en scène l'amour conjugal, fait de tendresse, de dévouement, de respect, et non les amours dissolues d'un *Don Juan*. Ensuite, l'histoire de Léonore et de Florestan, leur long supplice et leur délivrance, illustrent cette sorte de devise que Beethoven écrivait un jour à la comtesse Erdödy : *durch Leiden Freude* (à la joie par la souffrance) et qui est presque le « programme » de toute son œuvre.

Les premiers travaux de *Léonore* remontent au moins à l'année 1803. Un brouillon incomplet de Beethoven, conservé à la bibliothèque du *Musikverein* de Vienne, contient un quatuor avec

récitatif, appartenant à un opéra inachevé : Nottebohm en a publié la fin [1], où se trouve le thème du duo de *Léonore*. Dans la partie restée inédite, un thème à 6/8, *andante*, reproduit textuellement les notes initiales du premier *allegro*, dans le Quintette, op. XVI. Beethoven abandonna donc la composition d'un opéra déjà ébauché pour se vouer à *Léonore*. Une partition de la *Léonore* de Paër, trouvée dans sa succession, permet d'affirmer qu'il connut cette œuvre, dont il ne s'inspira nullement. Au contraire, des « preuves internes » fondées sur quelques analogies de coupe ou de rythme, mais trop faibles pour être admises avec probabilité sans le soutien de « preuves externes », laisseraient supposer que Beethoven n'a pas ignoré non plus la *Léonore* de Gaveaux. Achevée pendant l'été de 1805, représentée pour la première fois au théâtre *an der Wien* le 20 novembre de la même année, en pleine occupation française, devant un parterre d'officiers vainqueurs, l'œuvre, sous le titre de *Fidelio ou l'amour conjugal*, opéra en trois actes, échoua. Quelques mois plus tard, Beethoven se laissa persuader non sans peine par quelques amis, les deux Lichnowsky, Collin, Breuning, les chanteurs Meyer et Röckel, de revoir la par-

1. *Beethoveniana*, p. 83 et suiv.

tition tandis que Breuning condenserait le texte en deux actes. Ces remaniements consistent surtout en coupures, allant de quelques notes à quelques mesures[1]. Sous cette nouvelle forme, et sous le titre de *Léonore*, l'œuvre fut reprise le 29 mars 1806. On convint qu'elle avait gagné, mais ce succès n'eut pas de lendemain et, après trois représentations, *Léonore* disparut de l'affiche, le 10 avril. Quatre ans se passèrent avant que Beethoven publiât, chez Breitkopf, la réduction pour piano et chant qui, sur quelques points, s'écarte des versions de 1805 et 1806. En 1814, trois chanteurs, Saal, Vogl et Weinmüller, demandèrent à Beethoven l'autorisation de reprendre *Léonore* pour une représentation à leur bénéfice : Beethoven accepta, pourvu qu'on lui permît de remanier entièrement la partition. Depuis 1806, il avait songé plus d'une fois à écrire un nouvel opéra, notamment un *Romulus* avec le poète Treitschke, un *Retour d'Ulysse* avec le célèbre Körner, peut-être un *Macbeth ;* il avait écrit en 1807 la dramatique ouverture de *Coriolan*, pour la pièce tirée de Shakespeare par Collin ; en 1810, la musique de scène, avec mélodrames,

1. Voir les éditions de la première version par M. le Dr Erich Prieger (2e édition, Breitkopf, 1908) et de la seconde par Otto Jahn (Breitkopf, 1852), deux travaux de la plus haute valeur et d'une grande utilité.

pour l'*Egmont* de Gœthe, œuvre hardie où Liszt voit avec raison des pages initiatrices; en 1811 celle des *Ruines d'Athènes* et du *Roi Etienne*, de Kotzebue, tous projets ou essais qui, certainement, modifièrent sa conception du drame musical. En 1800, Beethoven écrivait à Matthisson, le poète de cette *Adélaïde* composée par lui quatre ans auparavant : « Je vous envoie maintenant *Adélaïde* avec appréhension. Vous savez vous-même le changement qu'apportent quelques années chez un artiste qui va toujours plus loin ; plus grands sont les progrès qu'il fait dans son art, et moins un artiste est satisfait de ses anciennes œuvres[1] ». Pareillement, il écrit en mars 1814 à Treitschke, dont la collaboration l'engage « à restaurer les ruines d'un vieux château » et à sauver « quelques bons restes d'un navire échoué » : « Il n'y a presque pas de morceau où il ne m'aurait fallu donner satisfaction à mon mécontentement présent »[2]. Travail pénible, où la réflexion a le pas sur l'inspiration. *Fidelio*, sous sa troisième forme, en deux actes, fut représenté le 21 mai 1814, et n'a plus jamais quitté le répertoire des théâtres qui se respectent.

1. *Correspondance*, p. 27.

2. *Ibid.*, p. 109.

Cette fois les remaniements sont de telle conséquence, qu'il faut s'y arrêter. Certaines scènes sont refaites en entier, poème et musique : dans le finale du premier acte, l'admirable adieu des prisonniers à la lumière remplace un air assez banal de Pizarro, avec accompagnement du chœur; le finale du second acte, jusqu'au moment où Fernando reconnaît Florestan, est entièrement nouveau. Le développement de la phrase *O welch' ein Augenblick* (prise par Beethoven dans sa cantate funèbre sur la mort de Joseph II) gagne au contraire en concision, et si le dernier thème, *Wer ein holdes Weib errungen* est à peine modifié, la colossale structure de la conclusion, digne des cinquième et neuvième symphonies, est nouvelle. Deux morceaux ont disparu, un trio assez monotone en *mi* bémol, entre Marceline, Jaquino et Rocco, et un duetto en *ut* majeur, avec violon et violoncelle obligés, entre Léonore et Marceline, duetto qui interrompait l'action dramatique et musicale d'une façon assez déplaisante à tous égards, avant le grand air de Léonore[1].

Dans la version définitive, cet air est une
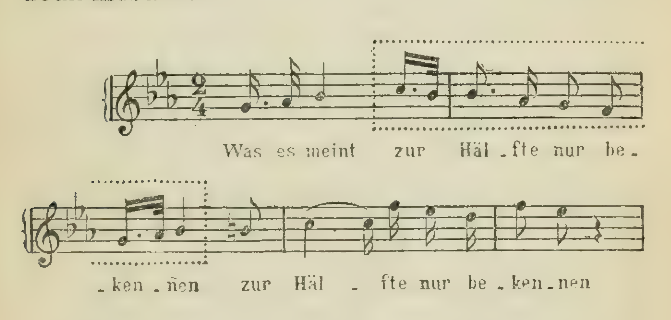
1. Au second acte, le duo de Léonore et Florestan était d'abord précédé par un récitatif de Florestan et un évanouissement de Léonore : cet épisode a heureusement disparu en 1814.

des pages les plus sublimes de la musique dramatique : le récitatif si poignant qui le précède, remplace un récitatif à la Haendel, qu'on trouve dans les deux premières versions. Dans cet air, Beethoven sacrifie, entre l'*adagio* et l'*allegro con brio*, un long « conduit » de vingt-deux mesures, pour donner plus de vigueur à la soudaine résolution de Léonore. Dans l'air de Florestan, au début du second acte, le récitatif est nouveau et d'une expression plus ferme ; la ligne mélodique de l'adagio est corrigée ; enfin les deux premières versions lui donnaient pour conclusion un assez banal *andante agitato* à quatre temps, en *fa* mineur, que Beethoven remplace, dans *Fidelio*, par la vision hallucinatoire dont l'inspiration, à vrai dire, vaut mieux que la réalisation. Jusqu'à une date fort récente, on admettait avec Otto Jahn que le saisissant mélodrame de la prison, avec ses rappels de *leitmotive*, était une addition de 1814, une de celles où se mesurent le mieux les progrès de la pensée et du style : M. le Dr Prieger[1] croit pouvoir assurer que le mélodrame existait déjà dans les deux premières versions : les raisons alléguées par lui, trop spéciales pour être discutées ici, ne paraissent pas, malgré la haute autorité de leur

1. *Op. cit.*

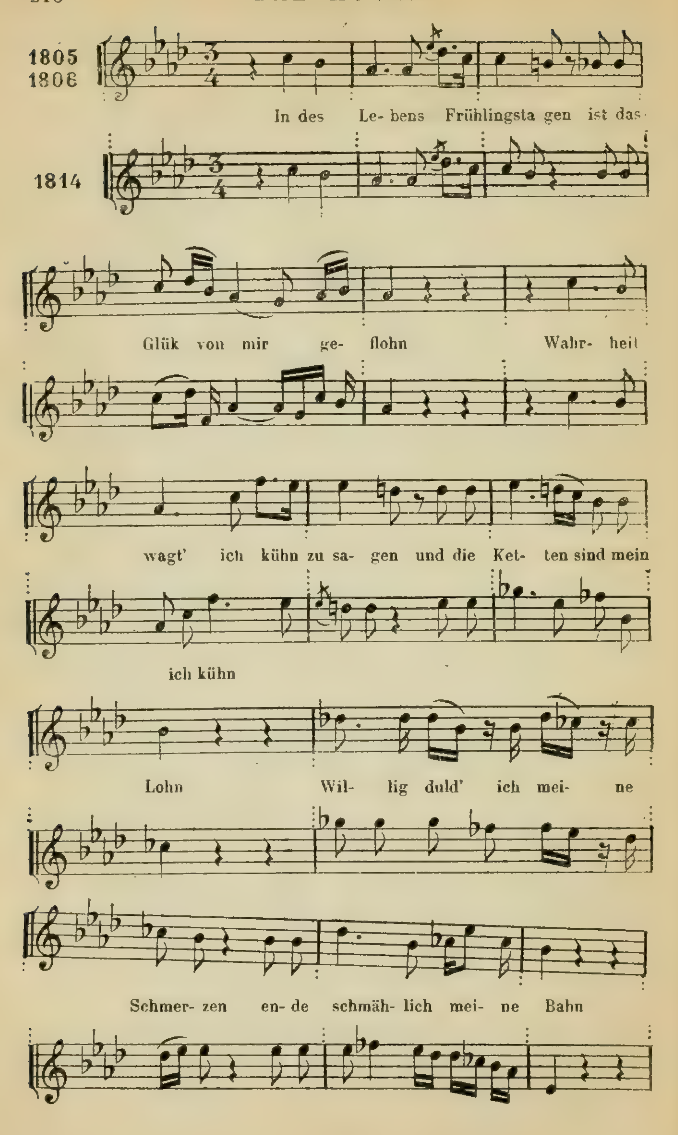
répondant, de nature à entraîner forcément la conviction.

Enfin, à côté de ces changements radicaux — additions, suppressions, remaniement de morceaux entiers — on remarque à chaque page, en comparant le *Fidelio* de 1814 avec les deux *Léonore* de 1805 et 1806, un récit mieux déclamé, une ligne mélodique plus serrée, une expression accentuée[1]. Quelques brefs exemples en diront plus long que tous les commentaires. Le thème suivant, dans l'ariette de Marceline, n'a-t-il pas gagné en grâce précise, par la suppression de deux mesures :

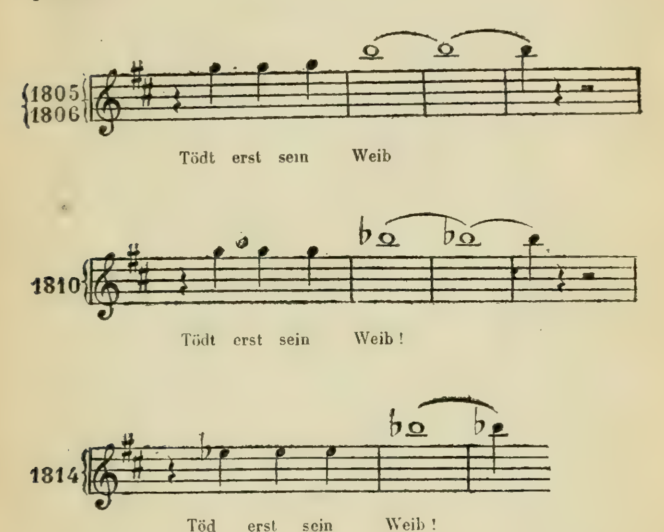


L'air de Florestan n'a-t-il pas plus de noblesse sous sa forme définitive que sous la première :

1. L'orchestration aussi a subi des remaniements dont la discussion serait trop technique et trop minutieuse pour prendre place ici.


1805
1806
In des Le- bens Frühlingsta gen ist das
1814
Glük von mir ge- flohn Wahr- heit
wagt' ich kühn zu sa- gen und die Ket- ten sind mein
ich kühn
Lohn Wil- lig duld' ich mei- ne
Schmer- zen en- de schmäh- lich mei- ne Bahn

Enfin, le fameux cri de Léonore à Pizarro, dans sa prison n'a pas eu du premier coup cette énergie impérieuse que lui donne l'intervalle de quinte :



Ajoutons que, dans les deux premières versions, l'exclamation de Léonore était soutenue par des accords d'orchestre, tandis que, dans le *Fidelio* de 1814, elle résonne seule.

Reste l'ouverture : on sait que, pour *Léonore*, Beethoven en avait composé successivement trois, qui ont montré la voie à celles de Weber et de Wagner, et aux poèmes symphoniques de Liszt, des ouvertures qui, en une magnifique

symphonie, résument le caractère du drame, et annoncent quelques-unes de ses péripéties. La troisième, composée pour la reprise de 1806, est la plus célèbre et aussi la plus parfaite[1]; la plainte de Florestan, si triste au début, s'y transforme peu à peu, pour devenir — après l'appel de trompettes qui sonne l'heure de la délivrance — un hymne de joie reconnaissante et sereine, et l'éclatant finale en *ut* majeur chante par avance l'allégresse qui rayonnera dans celui du drame lui-même. Sans doute, avant Beethoven, Gluck dans l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, Mozart dans celle de *Don Giovanni*, s'étaient efforcés d'établir une sorte d'union substantielle et organique entre le prélude orchestral du drame et ce drame proprement dit. Mais combien timides et incertains apparaissent ces efforts auprès de la réalisation si complète que nous admirons dans la troisième ouverture de *Léonore* ! Beethoven a donné là une formule si caractéristique, qu'il a pu ensuite la transporter de l'opéra au drame : témoin la tragique ouverture de *Coriolan* (op. LXII, avril 1807), qui lui fournissait l'opposition de « deux principes » — les supplications d'une mère et la résistance obstinée du fils — et celle d'*Egmont* (op. LXXXIV, 1810) qui, après avoir chanté les aspirations désespérées d'un homme et d'un peuple vers la liberté, célébrait leur

triomphe et leur apothéose[1]. Mais les trois ouvertures de *Léonore* sont de 1805-1806 : l'ouverture en *mi* majeur, composée pour la version définitive de *Fidelio* (1814) est beaucoup plus banale ; ce n'est qu'un simple prélude orchestral, sans lien avec le drame. On est un peu surpris de constater ici un recul, tandis que nous avons remarqué, dans toutes les autres parties du drame, de 1805 à 1814, un si beau progrès : pris de court, Beethoven n'a pas eu le temps d'améliorer une fois de plus, — en admettant que cela fût possible, même à lui —, la troisième ouverture de *Léonore*, mais c'est elle cependant qui reste le plus conforme à l'esprit du drame.

Tel quel, *Fidelio* reste digne des sonates, des quatuors, des symphonies. Sans parler de la troisième ouverture de *Léonore*, que tout le monde veut bien admirer, comment ne pas reconnaître la grâce la plus spirituelle au duetto entre Jaquino et Marceline ; comment ne pas s'étonner de voir un jeu d'adresse comme le canon, prendre au premier acte de *Fidelio* un accent si mystérieusement dramatique. S'il y a un peu de convention dans le trio en *fa*, entre

1. Parmi les « mélodrames » d'Egmont, il faut mettre hors de pair l'admirable page, d'une émotion si profonde et si sobre, qui accompagne la mort de Claire. Quant à la mort d'Egmont lui-même, la musique en est plus conventionnelle.

Marceline, Léonore et Rocco, la fin où l'insouciante Marceline chante en majeur, et la triste Léonore en mineur, emprunte à cette vigoureuse opposition une force expressive singulière. Avec l'air de Léonore, Beethoven a écrit le dernier et le plus beau des airs classiques, selon le plan consacré — récit, andante, allegro — et donné une âme à cette forme vide ; l'indignation, la colère grondent d'abord dans le récitatif entrecoupé de traits saccadés, puis l'espoir renaît, et avec lui ce recueillement religieux où Léonore puise des forces pour l'action décisive qu'elle va entreprendre. Jamais, ni avant, ni après Beethoven, un texte n'a été serré de si près par des notes, jamais la « psychologie » d'un personnage n'a été établie en musique avec plus de force et de clarté. Enfin, traiter *Fidelio* avec négligence, c'est dire qu'on n'a pas exulté d'aise avec les prisonniers ramenés au jour, ni surtout pleuré avec eux lorsqu'ils disent de nouveau adieu au soleil, que l'on n'a pas frémi aux échos du souterrain, ni haleté d'impatience au quatuor du pistolet, ni respiré l'air de liberté qui souffle dans le finale, ni senti le noble frisson d'amour, de courage et d'abnégation, qui inspire l'œuvre entière, — et c'est dire d'un mot qu'on est insensible à la musique.

D'où vient donc ce demi-discrédit où trop de

gens laissent encore *Fidelio ?* De ce que *Fidelio* est seul. C'est un axiome infaillible que, pour être compris d'un public quelconque, il faut se répéter. La plus belle des sonates, le plus sublime des quatuors, la plus éloquente des symphonies n'eussent pas été mieux entendus, si d'autres ne les avaient entourés et soutenus. Aujourd'hui, la prétendue médiocrité de *Fidelio* est un de ces clichés que tout esprit qui pense par soi-même doit rejeter. Par la force de l'accent dramatique, par la justesse de la déclamation, par la liberté du dialogue musical dans les scènes d'ensemble, *Fidelio* est bien, comme l'ont proclamé Liszt, Wagner, Rubinstein, le père du drame lyrique moderne : son importance, dans l'histoire de la musique dramatique, n'est pas moindre que celle de la symphonie en *ut* mineur dans l'histoire de la Symphonie [1].

1. Dans l'opéra de *Mélusine* que Beethoven projeta d'écrire plus tard (1823-1826) sur le poème de Grillparzer, nous savons, par ses entretiens avec Grillparzer, conservés dans les « Cahiers », qu'il devait introduire l'usage du *leit-motiv*. Chaque apparition de l'enchanteresse Mélusine eût été accompagnée par une même mélodie. Sur les conversations, à ce sujet, entre Beethoven et Grillparzer, voir l'article de M. le Dr A. Ch. Kalischer, *Beethoven und Grillparzer* (*Nord und Süd*, 1891).

⁂

Beethoven a dit lui-même de la *Messe solennelle*, en *ré*, qu'elle était son « œuvre la plus accomplie ». Conçue d'abord comme une œuvre de circonstance, destinée à célébrer l'intronisation de l'archiduc Rodolphe au siège archiépiscopal d'Olmütz où il venait d'être nommé en 1818, la *Messe solennelle*, terminée trois ans après cette cérémonie, n'atteignit donc pas son but : elle le dépassa. Déjà avancée à la fin de l'automne 1818, terminée pendant l'été de 1822, la partition ne fut envoyée au cardinal-archiduc que le 19 mars 1823. Beaucoup de raisons secondaires contribuèrent à ce retard : les procès causés par la tutelle de Carl, les soins de son éducation, l'état maladif de Beethoven, la nécessité où il se trouvait, « presque réduit à la mendicité par sa malheureuse liaison avec cet archiduc », de « barbouiller beaucoup pour un peu de pain et d'argent ». Mais il faut

voir surtout dans une si lente élaboration une preuve de l'importance que Beethoven attachait à une œuvre où il voulait mettre tout son cœur.

Non pas qu'il fût pieux : élevé dans la religion catholique, et sans l'avoir jamais répudiée, il n'en gardait plus que cette sorte de déisme humanitaire et providentiel, familier au siècle de l'*Aufklärungsphilosophie*, inclinant à ce panthéisme esthétique dont Gœthe avait trouvé indirectement la source en Spinoza. Une inscription égyptienne, recopiée par lui-même et encadrée, restait à demeure sur sa table, exprimant toute sa philosophie religieuse : « Je suis ce qui est. Je suis tout ce qui est, fut, et sera ; nul homme mortel n'a soulevé mon voile... Il est seul, de lui-même, et à cet être unique toutes choses doivent leur être. » Pour le reste Beethoven professait assez cavalièrement que la « religion et la basse chiffrée sont choses arrêtées, sur quoi l'on ne discute point. » Certaines conversations des *Cahiers* avec Carl, frais émoulu du catéchisme, montrent que Beethoven faisait assez bon marché des dogmes, divinité de Jésus-Christ, immortalité de l'âme, rémission des péchés : en 1819, alors qu'il écrivait la *Messe en ré*, il manqua de s'attirer les rigueurs de la police pour avoir dit un peu trop haut, qu' « après

tout, le Christ n'était qu'un Juif crucifié ». Voilà pour la religion ; quant à ses ministres, Beethoven savait par l'exemple de Max-Franz et de Rodolphe comme on fait des cardinaux avec des princes bien nés mais mal bâtis, et certain curé de Mödling, en intriguant avec la triste mère de Carl lui avait rendu la « prêtraille » suspecte. Enfin, et plus spécialement, si la nomination de Rodolphe à l'archevêché d'Olmütz lui inspira un sentiment profond, ce ne put être que celui de la délivrance ; s'il chantait à ce propos des actions de grâces, c'était pour se voir libéré d'une servitude contre laquelle, partout ailleurs que dans ses lettres à l'archiduc lui-même, il se lamentait ou pestait.

S'agissant donc, dans le principe, de célébrer une solennité déterminée, Beethoven paraît avoir songé d'abord à écrire une œuvre de caractère nettement liturgique : il connaissait le plain-chant pour avoir accompagné les offices à l'orgue de Bonn, et, dans son journal de 1818, il note : « Pour écrire de vraie musique d'église, parcourir les vieux chorals d'église des moines, etc. ; chercher aussi quelque part comment sont les versets, dans les traductions les plus exactes, avec la prosodie complète, des vieux psaumes et chants de la chrétienté catholique. » En 1824, il disait à l'organiste Freudenberg de Breslau :

« La pure musique d'église devrait être exécutée seulement par les voix, sauf un *Gloria* ou un texte qui lui ressemble. C'est pourquoi je préfère Palestrina ; mais c'est une absurdité de l'imiter sans posséder son esprit ni ses conceptions religieuses. »

Beethoven laissa donc de côté le plain-chant, Palestrina, et d'un coup toute la liturgie. Il se mesura avec l'Être Suprême, dans la *Messe* en *ré*, comme il avait fait avec Bonaparte dans l'*Héroïque* : il fallait montrer par une œuvre que « la musique est une plus haute révélation que la sagesse ou la philosophie ». Dans le texte sacré dont Carl lui scandait minutieusement les syllabes, il chercha des symboles humains et des inspirations lyriques : les élans de la prière, les accablements de la détresse, le calme de l'espoir et de la paix. Jamais aucun travail ne l'avait à ce point absorbé : « Dès le début, rapporte Schindler, tout l'être de Beethoven parut se transformer, ce que ses vieux amis surtout remarquèrent, et je dois avouer que, ni avant ni après cette époque, je ne l'ai vu dans un pareil état de détachement absolu des choses de la terre. » Il trépignait pour se battre la mesure, chantait, frappait des mains, revenait chez lui trempé par un orage et tête nue, sans s'apercevoir qu'il plût et que son chapeau eût

disparu. De telles circonstances accompagnant chez un tel homme la production d'une telle œuvre en expliquent trop bien le caractère pour qu'il soit permis de les négliger.
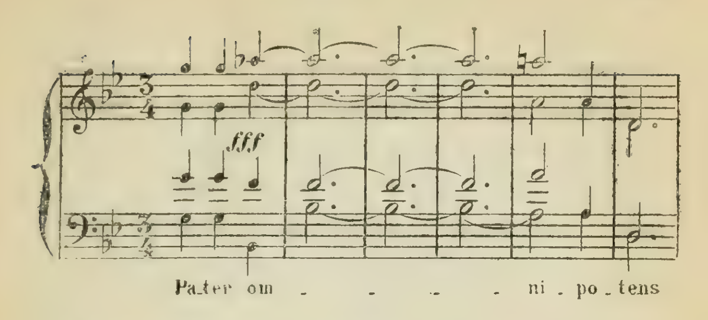
La *Messe* en *ré* est écrite pour grand orchestre : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, un contrebasson, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, timbales et le quintette à cordes, plus un accompagnement d'orgue *ad libitum* pour renforcer les basses. Au chœur s'ajoute, sans jamais se confondre avec lui, un quatuor de solistes. Le plus souvent Beethoven traite le quatuor choral et celui des solistes d'une manière absolument différente, le premier à la façon du quatuor d'orchestre, c'est-à-dire par lignes assez vastes, le second à la façon du quatuor de chambre, c'est-à-dire dans un style polyphonique plus souple, où chaque voix garde mieux sa marche et son expression indépendantes. La *Messe* comprend cinq hymnes : le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*. Le *Kyrie* se divise en trois parties : 1° *Assai sostenuto* en *ré* majeur à quatre temps *alla breve* ; 2° *Andante assai ben marcato* à 3/2 dans le ton mineur relatif, de *si* : 3° Reprise du premier mouvement en *ré* majeur. La prière est d'abord exposée avec une confiante ferveur ; l'andante mineur insiste sur le mot

plaintif *eleison*, et implore la pitié du Seigneur par de longues lamentations entrecoupées, des appels au Christ, qui s'entrelacent d'une voix à l'autre. Après cet épisode, le retour au mouvement et au ton initiaux donne au *Kyrie* la forme d'un andante de sonate, mais la reprise cesse d'être exacte après les douze mesures du prélude orchestral : le chœur entonne le *Kyrie* dans le ton de *sol* et la prière s'achève, comme doit le faire une prière exaucée, dans l'apaisement et dans le calme[1].

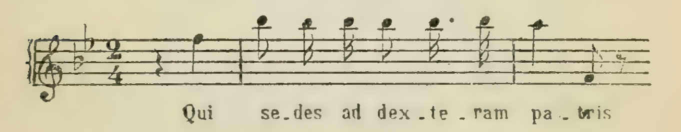
Imposées par le sens du texte, les divisions du *Gloria* constituent cependant une sorte de sonate en une partie, dont le premier mouvement serait formé par l'*allegro* initial en *ré*, suivi du *Gratias* en *si* bémol, avec retour à l'*allegro* ; le *larghetto* formerait le second mouvement, le troisième étant constitué par l'*allegro*, *Quoniam*, la fugue *In gloria Dei patris*, avec retour cyclique au thème du *Gloria* dans le ton principal. Mais n'être attentif qu'à cette puissante structure, ce serait méconnaître l'essence même du génie beetho-

1. Beethoven réalise ici avec plus de concision et d'homogénéité ce qu'il avait essayé dans sa première *Messe* de 1807, en *ut* majeur, en chantant les derniers mots du *Dona nobis pacem* sur le thème du *Kyrie*. L'agréable *Messe* en *ut* renferme d'ailleurs beaucoup d'indications que Beethoven a reprises et développées avec un tout autre éclat dans cette *Messe* en *ré* dont le rayonnement l'a éclipsée.

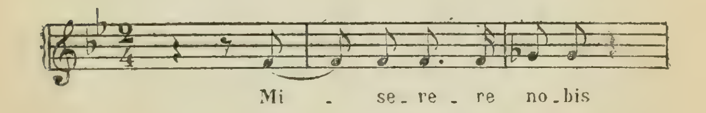
vénien, expressif avant tout. La musique commente ici le texte avec un pouvoir de suggestion incomparable : on ne peut écouter le début du *Gloria*, cet éclat, cet élan, cette précipitation de tout l'orchestre, ces appels de gloire qui se poussent d'une voix à l'autre, et auxquels répondent les trompettes, sans imaginer une foule courant acclamer un roi vainqueur ; le ton paisible de *si* bémol, un rythme plus uni dans un mouvement moins vif, un thème proposé par la voix plus menue des solistes disent ensuite la reconnaissance émue du *Gratias*; le mouvement, le rythme, le thème du *Gloria* reviennent pour chanter l'omnipotence divine : sur le mot essentiel, le chœur, accompagné de tout l'orchestre où surgissent pour la première fois les trois trombones *fortissimo*, fait entendre sur des notes élevées l'accord de septième de dominante de *mi* bémol majeur, et tient cet accord d'attente, comme le Dieu tout-puissant tient le monde en suspens. Puis, après une brusque chute d'une octave et demie, et sur une modulation foudroyante de *mi* bémol en *ré* majeur, le chœur se tait, comme pour montrer que Dieu sait régenter le monde selon sa volonté la plus surprenante, et qu'à sa voix tout doit se taire :



Dans l'émouvant larghetto on remarquera les gammes par lesquelles monte la prière sur les mots *deprecationem nostram* et surtout, si je puis dire, le contraste d'altitude entre le Maître céleste et les suppliants d'ici-bas, exprimé par la chute abrupte, profonde, entre ce cri :

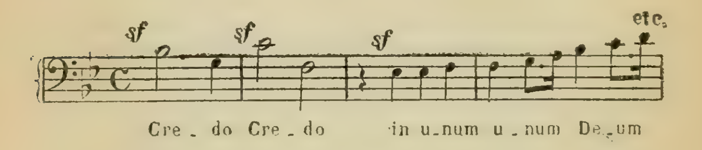


et ce murmure :

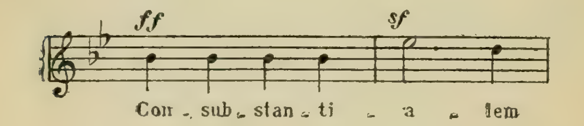


Dans les morceaux suivants, l'élément dramatique ou descriptif prend une importance croissante ; le sens des mots détermine d'une manière de plus en plus impérieuse, non seulement l'al-

lure mélodique ou rythmique des phrases, mais la forme même des morceaux, où l'on chercherait vainement, désormais, la moindre parenté avec l'architecture de la sonate ou de la symphonie. Le *Credo* affirme la foi inébranlable, soit par la carrure de son rythme, passant aux quatre voix en des entrées successives de style fugué :
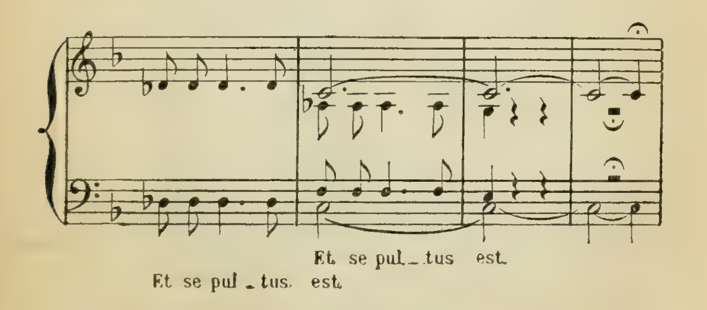


soit par la simplicité imposante d'une harmonie où l'accord parfait domine, soit par le martèlement des notes répétées :
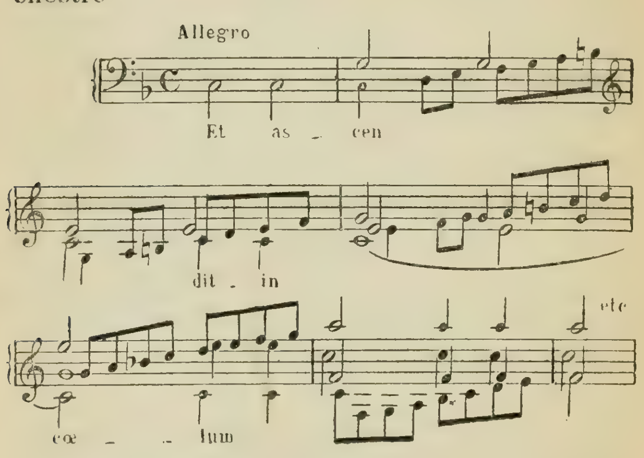


Mais, parmi ces affirmations, les mots du texte amènent plus d'un épisode expressif et pittoresque : éclatante pour célébrer la création de toutes les choses visibles, la musique devient un mystérieux murmure pour dire celle des choses invisibles ; un même contraste s'observe entre *ex patre natum* et *ante omnia saecula :* c'est avec un recueillement attendri que la musique s'in-

fléchit pour célébrer le sacrifice du Sauveur, *qui propter nos ;* le mot *descendit* s'accompagne de larges intervalles descendants, alors que les soprani s'élèvent de nouveau aux dernières limites de leur tessiture pour chanter le mot *cœlis*. Puis tout semble se taire, et à mi-voix, sur un thème d'allure légendaire, les solistes exposent l'un après l'autre le mystère de l'incarnation, à peine soutenus par « quelques violons, deux altos, deux violoncelles[1] » à qui se joint une flûte lorsque le contralto évoque le Saint-Esprit ; le mouvement change encore avec *homo factus est*, puis avec *Crucifixus*. La fin de ce fragment est particulièrement significative : se détachant du chœur, les quatre voix des solistes ont gémi, sur le mot *passus* ; le chœur divisé termine les mots *sepultus est* sur un pianissimo prolongé par un long point d'orgue :



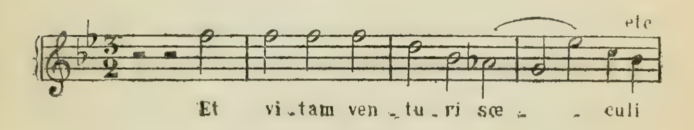
1. Indications de Beethoven.

tandis que les violons et contrebasses descendent encore sur *si* bémol, *la* bémol et *sol*. C'est une véritable descente au tombeau et il semble que tout soit consommé : mais après une modulation elliptique de *fa* mineur en *ut* majeur, les ténors, puis le chœur entier annoncent la Résurrection, aussitôt figurée par une prodigieuse ascension des quatre masses chorales, soutenues par l'orchestre :



Les violons à l'aigu entonnent une musique d'allégresse et de jubilation, dont le joyeux tumulte s'éteint bientôt sur une longue gamme descendante, qui s'achève par l'éclat soudain des trombones appelant au Jugement dernier les vivants et les morts, ceux-ci d'une voix étouffée et qui paraît craindre les revenants.

La dernière partie du *Credo* reprend le thème initial, appliqué cette fois à l'Esprit saint. Beethoven a esquivé pour les deux voix supérieures l'affirmation de la croyance « dans l'Église catholique et apostolique » et dans le baptême ; seuls le ténor et la basse marmonnent ces deux articles de foi secondaires sur une mélopée syllabique effacée avec ostentation, tandis que le soprano et l'alto s'en tiennent au mot très général et vague de *Credo*, qu'ils répètent haut et fort. Croyance est espérance, et Beethoven emploie pour l'*exspecto* le thème si affirmatif du *Credo*. L'hymne se termine par la fugue colossale dont le thème martelé :



acquiert, dans les imitations, répétitions, développements et complications qu'il engendre, une puissance extraordinaire. Beethoven a employé ici toutes les ressources les plus riches et les plus subtiles de la fugue, mais pas plus qu'ailleurs il n'a respecté « l'art de faire des squelettes musicaux ». Ses réponses sont inexactes, mais des imitations n'ont pas besoin de rester littérales pour que leur puissance déductive soit sensible à

un auditeur qui n'est pas un pédant. Enfin l'*amen*, exposé dès le début de la fugue dans un sinueux contre-sujet du ténor, prend peu à peu le dessus, chante en des vocalises qui rappellent les vocalises de l'*ascendit*, puis s'apaise sur de calmes accords, tandis que les traits ascendants passent dans l'orchestre où peu à peu ils se perdent[1].

Dans le *Sanctus* de la *Messe solennelle* comme naguère dans celui de la messe en *ut*, Beethoven ne célèbre pas d'abord le Dieu des armées par un hymne éclatant, mais par une prière à voix basse, que chantent les solistes, et où seuls les trombones *piano* rappellent la puissance contenue et la majesté calme du Seigneur. Au contraire le *Pleni sunt cœli* éclate sur un rythme à la fois vif et pompeux, auquel les figures du style fugué donnent en effet une singulière plénitude, et l'*Hosanna*, dans un rapide mouvement à trois temps, paraît être l'acclamation spontanée, sinon désordonnée, d'une foule de l'ancien Testament. Cette exaltation s'arrête court : après un prélude instrumental à trois temps, en *sol* majeur, auquel l'extrême division des cordes donne une sonorité idéale, le violon solo, comme une

1. Un fragment de l'*Amen*, au soprano solo, rappelle d'une manière probablement inconsciente, mais bien significative néanmoins, le thème de *Léonore* dans l'air admirable *Komm, Hoffnung!* (*Viens, Espérance*).

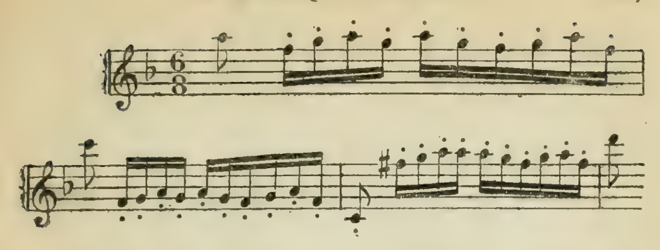
étoile qui s'allume au firmament, donne et tient un *sol* suraigu, à peine soutenu sur *si* et *ré* par deux flûtes. Puis

La colombe descend du ciel qui la salue;

ténu comme le vol de l'Esprit saint, le violon solo quitte les régions éthérées, et planant encore au-dessus d'un accompagnement étouffé de trombones et de bassons, comme sur les passions maîtrisées du monde attentif, il chante une de ces mélodies diatoniques chères à Beethoven, si simples, si belles, et dont Wagner a pu dire qu'elles étaient la mélodie de « l'homme bon ». L'Esprit a été entendu : le chant du violon solo, repris ou imité par les instruments à vent, chanté par les solistes, par le chœur, par tout l'orchestre, ce chant pur a bientôt envahi la musique entière et se continue dans un développement dont l'adorable sérénité apporte les joies et les douceurs de la bénédiction.

L'*Agnus Dei*, par lequel se termine la *Messe*, est la page où Beethoven a mis, on n'ose pas dire le plus de génie, mais le plus de hardiesse, celle aussi où il s'est le plus résolument écarté de toute préoccupation liturgique et formellement religieuse : il y a mis un lyrisme très romantique. Cet *Agnus Dei* débute par un *Adagio*, lon-

gue plainte dont le thème s'élève d'abord suppliant et retombe sans être exaucé. A la première page du *Dona* (*allegretto vivace* en *ré* majeur 6/8), qui lui fait suite, Beethoven a écrit ces mots : *Bitte um innern und äussern Frieden* (*Prière pour la paix intérieure et extérieure*). Le rythme de pastorale indique avec clarté quelle paix Beethoven appelle de ses vœux : la paix des champs. Tout à coup un trémolo retentit à la timbale en *fa* ; un mouvement inquiet des cordes semble peindre l'agitation d'une foule apeurée, une fanfare de trompettes annonce l'approche d'un ennemi. « Timidement », sur un trémolo des cordes, le contralto invoque l'agneau de Dieu. Mais la fanfare retentit à nouveau, plus proche ; le ténor répète l'invocation, et à son *miserere* se joint la voix du chœur : une fois encore, plus menaçantes que jamais, les trompettes sonnent ; mais le soprano solo élève plus haut sa prière (sur un *la* bémol accompagné de l'accord de septième diminuée sur *si*). Aussitôt la fanfare se tait, le danger, la menace ont disparu, et les solistes chantent leur *dona nobis pacem* sur le rythme pastoral du début. Seulement nous ne sommes plus en *ré* mais en *fa*, dans le ton serein de la *Pastorale*, et la prière des voix s'accompagne de souples figures des cordes :



dont la fluidité rappelle de fort près certaines figures analogues, dans le finale de la *Pastorale*[1]
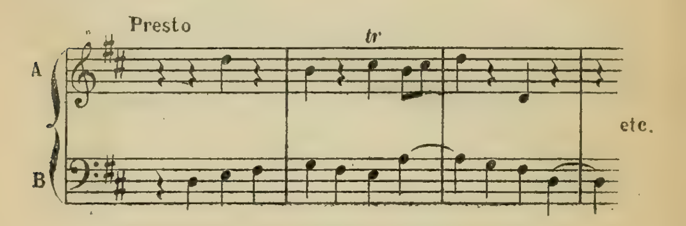


Fortuite ou non, cette rencontre a une signification aussi claire que profonde : nous sommes ici loin des autels; nous sommes d'abord sur le glacis de la *Mœlker Bastei* d'où Beethoven, en 1809, entendit ce bombardement de Vienne qui suppliciait ses oreilles malades et indignait son âme ; nous sommes ensuite dans les vallons charmants de l'Helenenthal, près de Baden, où Beethoven a tant de fois cherché l'écho de son cœur et les oracles du ciel. Ce qu'il vient de chanter, c'est

1. De même, les esquisses de la *Symphonie Pastorale* contiennent des indications religieuses.

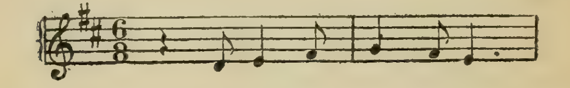
Certains interprètes ont voulu voir dans les *grupetti* de violon et d'alto qui se trouvent à la première partie du *Dona* les signes précurseurs du trouble qui va venir. S'il faut chercher un sens à un détail d'orchestre aussi secondaire, je le rapprocherais plus volontiers des *grupetti* analogues qui se rencontrent dans la *Scène du ruisseau* de la *Pastorale*, battement d'ailes ou frémissement de la brise dans les jeunes feuilles.

moins la messe que son livre favori, les *Considérations sur Dieu et la nature* de Sturm.

Une seconde fois, la quiétude champêtre du *Dona nobis* est troublée par un long intermède orchestral de soixante-trois mesures, un *presto* (quatre temps *alla breve*) où deux thèmes contrepointés luttent ensemble sur tous les degrés de l'échelle sonore :



Les bruits de guerre avaient troublé la « paix extérieure » ; maintenant c'est l'agitation de l'âme qui déchire cette « paix intérieure », pour laquelle Beethoven ne priait pas avec moins de ferveur. Les six premières notes du thème B reproduisent, sur un rythme inquiet, le motif :



chanté au début du *Dona*, par les soprani, sur le mot *pacem*.

Une dernière fois le chœur, puis les solistes, implorent la paix, qui revient avec le rythme

berceur du six-huit, les ornements de caractère pastoral, et cet harmonieux développement du thème de paix, auquel concourent les voix et les instruments. Quelques coups de timbales et un trémolo rappellent le danger de guerre qui s'éloigne : un mot de prière, et la menace disparaît dans le lointain ; exaucée enfin, la prière elle-même se tait bientôt, à peine prolongée pendant quelques mesures par l'orchestre, comme ces échos silvestres auxquels Beethoven, en leur cherchant une âme, avait donné la sienne.

*
* *

Lorsque Beethoven, parlant de la *Messe* en *ré*, se croit obligé de dire que son but a été, en l'écrivant, d'éveiller chez les auditeurs des sentiments religieux, il faut entendre ce propos, fort conventionnel d'ailleurs, dans le sens le plus large.

Et d'abord, la *Messe* en *ré* ne convient nullement aux exigences de la liturgie : elle brise ce cadre rigoureux, comme la symphonie avec chœur brise celui des symphonies selon Haydn. On n'imagine pas la possibilité, pour un prêtre, de célébrer une messe en suivant les développements de Beethoven. L'esprit même de la religion catholique est-il ici mieux observé que les prescriptions matérielles du culte ? Pas davan-

tage. L'intervention dans le sanctuaire, pendant le divin sacrifice, d'éléments humains comme une fanfare de guerre et un *allegretto* pastoral, l'interprétation pittoresque ou dramatique des symboles religieux exprimés par le texte sacré, contredisent d'une manière absolue cet effacement de l'homme devant Dieu qui est le sens même de la Messe. La *Messe* en *ré* est une œuvre de libre examen, partant une œuvre condamnable et hérésiarque au point de vue de l'Église. Lorsque Czerny, en 1810, eut terminé la partition de piano de *Léonore*, il écrivit : « *Finis*, *mit Gottes Hülfe* » (avec l'aide de Dieu), et Beethoven, d'un trait vigoureux, ajouta : « *Mensch, hilf dir selbst.* » (Homme, aide-toi toi-même.). Toute l'inspiration de la *Messe* en *ré* se trouve contenue dans ces quatre mots : la foi qu'elle exprime, c'est avant tout la confiance dans la volonté et la bonté humaines. Seulement cette foi, au point où l'a portée Beethoven, dépasse de si haut la médiocrité de nos forces et de notre condition, qu'elle plane dans les régions supérieures où peuvent se concilier les croyances orthodoxes de la religion positive, les aspirations moins bien définies du spiritualisme, et les conceptions poétiques de ceux qui, comme Beethoven, placent leur ciel dans le cœur de l'homme.

CONCLUSION

Après avoir ainsi parcouru, trop rapidement, les principales œuvres de Beethoven, il serait vain de chercher à résumer en quelques formules ou à caractériser en quelques traits un art dont la variété ne nous a pas paru venir seulement de ce que tous les genres y sont abordés, mais de ce qu'en chacun d'eux il n'est pas d'œuvre qui soit pareille à la précédente et qui ne marque ordinairement un progrès sur elle. Tout essai de définition aboutit à des conclusions très abstraites où plus rien de Beethoven ne subsiste.

Essayerons-nous de distinguer dans son œuvre la matière (mélodie, harmonie) et la forme ? L'une est d'une extrême simplicité, l'autre d'une variété incessante. D'une façon générale, la mélodie de Beethoven est très simple ; si l'on réduisait à un graphique idéal commun les mélodies

de Beethoven, la ligne ainsi obtenue ondulerait à peine et sans sinuosités bien amples. Souvent la mélodie consiste en un fragment de la gamme, et beaucoup des thèmes les plus beaux ou les plus célèbres se ramènent à ce type ; plus souvent encore, si la mélodie monte et descend, elle le fait par intervalles diatoniques. La gamme forme ainsi le squelette de la mélodie. On a pu relever aussi, chez Beethoven, l'usage thématique fréquent de l'accord parfait et de ses renversements, dissociés en arpèges[1]. Or gamme et accord parfait, les assises mêmes de la tonalité, sont les éléments les plus simples auxquels un compositeur puisse recourir. A côté des thèmes mélodiques, on peut distinguer, chez Beethoven, les thèmes symphoniques, destinés à fournir la substance d'un développement ; ici encore, la simplicité est absolue : qu'on se rappelle les quatre notes initiales de la cinquième symphonie, ou le simple intervalle descendant de quinte, qui ouvre la neuvième. Grâce à cette simplicité, Beethoven garde dans les développements toute la liberté de son imagination, tandis qu'il en déploie toute la richesse. Et l'auditeur, n'ayant dû faire aucun effort pour saisir et retenir le thème initial, n'a non plus aucune peine à suivre

1 Carl Reinecke, *Meister der Tonkunst*

ses transformations les plus originales et les plus nombreuses

Très simple aussi et ordinairement classique, l'harmonie de Beethoven a cependant marqué, en son temps, un progrès énorme sur celle des âges précédents. L'usage des dissonances est plus fréquent et plus libre : certaines hardiesses, dans l'*Héroïque*, dans la huitième symphonie, dans la sonate des *Adieux*, etc., ont été traitées de cacophonie par les contemporains de Beethoven et par son détracteur attitré, Oulibicheff. Aujourd'hui ces audaces doivent la force et la persistance de leur effet à la sobriété classique du contexte. Le trait par lequel l'harmonie de Beethoven se distingue le mieux, c'est peut-être la liberté dans les modulations : nous avons vu que Beethoven, s'il adopte pour sa musique instrumentale et symphonique la « forme-sonate », en use très librement avec les rapports de tonalité entre les divers mouvements, ou entre les différentes sections d'un même mouvement : cette liberté s'observe dans le détail, comme dans l'ensemble. Certaines modulations aux tons éloignés, brusques et ramassées [1], évoquent les « raccourcis » de tel grand peintre, où la couleur défie le dessin.

1. Cf. *supra* l'exemple tiré de la *Messe* en *ré*, p. 229.

Donc, la *matière* musicale, chez Beethoven, est d'une simplicité qui déjoue les efforts de l'analyse. Aussi est-ce à la *forme* des œuvres qu'on s'est plus volontiers attaché, pour essayer de caractériser son art. Seulement cette forme, multiple et changeante, n'échappe pas moins : pour tenter de la retenir, on a établi dans l'œuvre de Beethoven des barrages artificiels. Fétis, et après lui Lenz, ont essayé de la diviser en « trois styles ». Le mot a fait fortune : il est devenu monnaie courante. Le premier style ou première manière irait jusqu'à la troisième symphonie, au septième quatuor, aux sonates op. XXII (piano) et XXX (piano et violon) ; le second style s'étendrait de la troisième symphonie à la neuvième exclusivement, comprendrait les dernières sonates de violon, les sonates de piano depuis l'op. XXVI inclusivement jusqu'à l'op. XC exclusivement. Ailleurs Lenz, en maintenant ces trois domaines, leur fixe d'autres limites, mais plus vagues : le premier style irait des œuvres I (les trois premiers trios de piano) à XX (le *Septuor*), en y ajoutant les op. XXI et XXXVI (première et deuxième symphonies) ; le second irait donc de l'op. XXII à l'op. C (le lied *Merkenstein*) ; le troisième, plus malaisé sans doute à dégager, de l'op. CI à la fin, en exceptant les op. CXIII (*Ruines d'Athènes*), CXV (l'ouverture du *Jour de*

fête), CXVII (le *Roi Etienne*), CXXXVIII (première ouverture de *Léonore*), CVIII (25 *chansons écossaises*), CXIII (le chœur *Calme de la mer* et *Heureux voyage*), CXVI (le trio *Tremate, empj.*), CXVIII (*Chant élégiaque*) CXXI *Variations* en trio sur *Ich bin der Schneider Kakadu*), CXXII (*Bundeslied*), CXXVIII (le lied *le Baiser*), CV (*six thèmes variés*, etc.), CVII (*dix thèmes variés*, etc.) et CXXIX (*Rondo a capriccio* le « Sou perdu »). Ainsi on ne parvient pas à fixer les limites qu'on veut établir : de plus on néglige absolument de dire par quels traits précis la seconde manière se distingue de la première, plus encore que la troisième de la seconde. Si bien que la trop célèbre division en « trois styles » ne doit être admise que d'une façon très générale, plus provisoire encore, et sous les plus expresses réserves.

Dans une lettre, adressée de Weimar, le 2 décembre 1852, au second inventeur des « trois styles », W. von Lenz, Liszt a donné la plus belle page de haute critique que l'on connaisse sur l'œuvre de Beethoven : « Pour nous musiciens, l'œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert — colonne de nuée pour nous conduire le jour, — colonne de feu pour nous éclairer la nuit *afin que nous mar-*

chions jour et nuit. Son obscurité et sa lumière nous tracent également la voie que nous devons suivre ; elles nous sont l'une et l'autre un perpétuel commandement, une infaillible révélation. S'il m'appartenait de catégoriser les divers termes de la pensée du grand maître, manifestés dans ses sonates, ses symphonies, ses quatuors, je ne m'arrêterais guère, il est vrai, à la division des *trois styles*, assez généralement adoptée maintenant, et que vous avez suivie, — mais prenant simplement acte des questions soulevées jusqu'ici, je poserais franchement la grande question qui est l'axe de la critique et de l'esthétique musicale au point où nous a conduits Beethoven : à savoir, en combien la forme traditionnelle et convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée ?

« La solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'œuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette œuvre non pas en trois styles ou périodes — les mots *style* et *période* ne pouvant être ici que termes corollaires, subordonnés, d'une signification vague et équivoque — mais très logiquement en deux catégories : la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître ; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de

ses inspirations la forme et le style. Sans doute, en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'*autorité* et de la *liberté*. Mais pourquoi nous effrayeraient-ils ? Dans la région des arts libéraux, ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des désastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde pratique et social, car dans le domaine du Beau, le génie seul fait autorité, et par là, le dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive[1] ».

Cette admirable lettre donne la clef de tout Beethoven : non seulement la ligne de progrès suivie par Beethoven s'y trouve retracée avec une merveilleuse largeur de trait, mais Liszt, en même temps, indique le point de vue d'où chaque œuvre de Beethoven, prise en particulier, peut être le mieux considérée, car en chacune s'opposent ou se combinent les deux principes d'*autorité* et de *liberté* : laissant dans une ombre relative l'apport traditionnel, on s'est efforcé, dans cette trop brève étude, de montrer justement chez Beethoven, par l'exemple de ses principales œuvres, le triomphe progressif de la liberté sur l'autorité.

1. *Franz Liszt's Briefe*, herausgegeben von La Mara (Leipzig, Breitkopf) t. I, p. 123, 124.

∴

Mais le jugement si lumineux de Liszt n'explique pas seulement l'œuvre de Beethoven : il rend compte aussi bien de l'action prodigieuse que cette œuvre a exercée pendant tout le XIXe siècle et n'a pas encore cessé d'exercer, sur toute la musique instrumentale et symphonique. Car c'est un fait sans exemple, et d'abord étonnant, que les maîtres les plus différents du XIXe siècle, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner, Bruckner, se soient tous réclamés de Beethoven, et que le même père ait eu des fils spirituels aussi peu ressemblants. C'est que justement les uns ont considéré plus volontiers chez Beethoven le principe d'autorité, les autres le principe de liberté ; qu'ils ont cherché dans son œuvre, qui un modèle à imiter, qui un exemple à suivre. Les premiers, un Mendelssohn, un Brahms, s'efforcent de maintenir la belle ordonnance classique dont Beethoven, avant de s'en écarter, a donné les plus beaux spécimens. Berlioz, à vrai dire, n'a guère fait qu'arborer Beethoven, s'arracher les cheveux à quelques effets d'orchestre des symphonies, ignorer le reste, et méconnaître le tout. Liszt, avec autant de hardiesse que de péné-

tration, engage la musique symphonique dans une voie nouvelle où Beethoven, arrêté trop tôt par la mort, n'a fait que les premiers pas. Schumann, libre poète, apprend de Beethoven une langue musicale docile à toutes les émotions. Wagner enfin ne s'inspire pas seulement du grand et noble *Fidelio* : il trouve dans les sonates, les quatuors, les symphonies, le principe de la mélodie continue et la plastique du *leit-motiv* qu'il transportera de la musique pure à la musique de théâtre.

Ainsi l'œuvre d'un siècle aura été l'œuvre d'un homme. Dire que Beethoven a marqué le passage de l'époque classique à l'époque romantique, ce serait rabaisser à un rôle transitoire et comme secondaire un art qui est toute indépendance et toute originalité; ce serait aussi limiter son action dans le temps à une courte période, que son rayonnement dépasse. La musique, affranchie par Beethoven des bornes rigides et des traditions étroites, s'offre maintenant à chanter librement les peines et les joies de chacun ; par lui, pourrait-on dire, de science elle est devenue conscience, et tous ceux-là seront éternellement ses disciples qui, sans le copier ou l'imiter, sauront jouir de la liberté qu'il leur a conquise dans la douleur.

I

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE MUSICAL DE BEETHOVEN

L'œuvre de Beethoven, comprenant cent trente-huit numéros, et un grand nombre de pièces sans numéros, est éditée d'une manière presque complète dans les vingt-cinq volumes de la grande édition Breitkopf et Härtel (Leipzig) : vol. I-IV, musique d'orchestre ; V-VIII, musique de chambre ; IX-XVIII, musique de piano ; XIX-XXIV, musique de chant ; XXV, supplément, œuvres diverses.

En suivant l'ordre adopté par la précédente étude, voici les principales œuvres de Beethoven :

1° MUSIQUE DE PIANO

a. *A deux mains.*

3 SONATINES (*mi* bémol, *fa* mineur, *ré* majeur), 1784. Sans numéro d'œuvre.

SONATINE (en *ut* majeur ; second morceau terminé par Ries), s. n.

2 SONATINES (*sol* majeur, *fa* majeur), s. n. Authenticité douteuse.

32 SONATES, op. II, n° 1-3 ; op. VII ; op. X, 1-3 : op. XIII ; op. XIV, 1-2 ; op. XXII ; op. XXVI ; op. XXVII, 1-2 ; op. XXXI, 1-3 ; op. XLIX, 1-2 ; op. LIII ; op. LIV ; op. LVII ; op. LXXVIII ; op. LXXIX ; op. LXXXI *a* ; op. XC ; op. CI ; op. CVI ; op. CIX ; op. CX ; op. CXI.

RONDOS en *ut* majeur (*Blumenlese*, 1783), s. n., en *ut* majeur et *sol* majeur, op. LI, 1-2 ; *a capriccio* en *sol* majeur, op. CXXIX ; en *la* majeur, s. n.

BAGATELLES ; sept, op. XXXIII ; douze, op. CXIX ; six, op, CXXVI ; deux, s. n.

VARIATIONS, vingt et une séries, op. XXXIV; op. XXXV. op. LXXVI; op. CXX; les autres, s. n.
MENUETS, six, s. n.; en *mi* bémol, s. n.
VALSES, deux, s. n.[1].
FANTAISIE, op. LXXVII.
POLONAISE, op. LXXXIX.
DANSES DIVERSES : six danses paysannes; six écossaises; deux écossaises; allemande; le tout, s. n.
PRÉLUDE en *fa* mineur; ANDANTE en *fa* majeur; « FÜR ELISE »; ALLEGRETTO en *ut* mineur; « LUSTIG UND TRAURIG »; « DERNIÈRE PENSÉE MUSICALE », etc., le tout s. n.

b. *A quatre mains.*

SONATE, op. VI.
MARCHES, 3, op. XLV.
VARIATIONS, deux cahiers, s. n.
FUGUE, op. CXXXIV, transcription de l'op. CXXXIII, voir « Quatuor ».

2° PIANO ET AUTRES INSTRUMENTS

a. *Piano et violon.*

10 SONATES, op. XII, 1-3; op. XXIII; op. XXIV; op. XXX 1-3; op. XLVII; op. XCVI.
THÈMES VARIÉS : six, op. CV; six, op. CVII.
RONDO, en *sol* majeur, s. n.
VARIATIONS en *fa* majeur, s. n.
ALLEMANDE, en *sol* majeur, s. n.

b. *Piano et violoncelle.*

5 SONATES, op. V, 1-2; op. LXIX; op. CII, 1-2.
VARIATIONS, op. LXVI; deux autres cahiers, s. n

c. *Piano et cordes.*

TRIO, en *mi* bémol, s. n., œuvre de jeunesse.
TRIO [fragment] en *si* bémol, s. n., *idem.*
7 TRIOS, op. I, 1-3; op. LXX, 1-3; op. XCVII.

1. Les « Six valses » publiées souvent avec la marche funèbre de la Sonate, op. XXVI, ne sont pas authentiques.

Variations, op. XLIV; op. CXXI *a*.
3 quatuors, *mi* bémol, *ré* majeur, *ut* majeur (1785), s. n.
Quatuor, d'après le quintette, op. XVI.

d. *Piano et instruments divers.*

Sonate (piano et cor ou violoncelle), op. XVII.
Thèmes variés (piano et flûte ou violon), op. CV, CVII.
Trio (piano, clarinette ou violon, et violoncelle), op. XI.
Trio (*id.*), op. XXXVIII, d'après le septuor, op. XX.
Trio (piano, flûte, basson), s. n.
Quintette (piano, hautbois, clarinette, cor, basson), op. XVI.

e. *Piano et orchestre.*

Concerto en *mi* bémol (1784), s. n.
Concerto [fragment] en *ré* majeur, s. n.
5 concertos, op. XV, op. XIX; op. XXXVII; op. LIX; op. LXXIII. } Cadences.
Concerto d'après le concerto de violon, op. LXI. } Cadences.
Fantaisie pour piano, orchestre et chœurs; op. LXXX.
Rondo en *si* bémol, s. n.
Triple concerto en *ut* majeur, pour piano, violon, violoncelle et orchestre, op. LVI.

3° INSTRUMENTS A CORDES

a. *Trios.*

4 trios, op. III; op. IX, 1-3.
Sérénade, op. VIII.
Six danses paysannes.

b. *Quatuors.*

16 quatuors, op. XVIII, 1-6; op. LIX, 1-3; op. LXXIV; op. XCV; op. CXXVII; op. CXXX; op. CXXXI; op. CXXXII; op. CXXXV.
Grande fugue, op. CXXXIII.
Quatuor, d'après la sonate op. XIV, n° 1, s. n.

c. *Quintettes.*

3 quintettes, op. IV (voir Instruments à vent, op. CIII) op. XXIX; op. CIV, d'après le trio op. I, n° 3.

Fugue, op. CXXXVII.
« Letzter Gedanke ». Phrase en *ut* majeur, s. n.

d. *Violon et orchestre*

2 romances, op. XL ; op. L.
Concerto, op. LXI.

4° INSTRUMENTS A VENT

3 duos (clarinette et basson), s. n.
Trio (2 hautbois, cor anglais), op. LXXXVII.
3 equale (4 trombones), s. n.
Sextuor, op. LXXI.
Marche (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons), s. n.
Rondino (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons), s. n.
Octuor, op. CIII.

5° INSTRUMENTS MÉLANGÉS

Sérénade (flûte, violon, alto), op. XXV.
Septuor (violon, alto, cor, clarinette, basson, violoncelle, contrebasse), op. XX.
Sextuor (2 violons, alto, violoncelle, 2 cors), op. LXXXI *b*.

6° INSTRUMENTS DIVERS

a. *Orgue*.

Préludes, op. XXXIX (voir Piano).
Fugue à deux voix, s. n.

b. *Boîte à musique*.

Adagio, Scherzo, Allegro.

c. *Harpe*.

Variations sur un thème suisse (voir Piano).

d. *Mandoline*.

Sonatine, Adagio.

7° ORCHESTRE

9 SYMPHONIES, op. XXI; op. XXXVI; op. LV; op. LX; op. LXVII; op. LXVIII; op. XCII; op. XCIII; op. CXXV (avec chœurs).

JENAER-SYMPHONIE (voir p. 201, note).

RITTERBALLET (Musik zu einem), s. n.

PROMETHEUS (Die Geschœpfe des) Ballet, op. XLIII.

EGMONT (Musik zu Gœthe's), op. LXXXIV.

WELLINGTON'S SIEG, oder die Schlacht bei Vittoria, op. XCI.

GRATULATIONS MENUETT, s. n.

TRIUMPHMARSCH, s. n.

12 MENUETS, s. n.

12 MENUETS (posthumes) s. n.

12 DANSES ALLEMANDES, s. n.

12 CONTREDANSES, s. n.

OUVERTURES (voir *Prométhée, Egmont, Fidelio*) de *Coriolan* op. LXII; *Léonore*, op. LXXII, LXII *b*, CXXXVIII; *Ruinen von Athen*, op. CXII; *Namensfeier*, op. CXV; *Kœnig Stephan*, op. CXVII; *Weihe des Hauses*, op. CXXIV.

11 DANSES VIENNOISES (4 valses, 5 menuets, 2 lænderer) posth. s. n.

8° MUSIQUE VOCALE

a. *Chant seul.*

Nombreux CANONS.

b. *Chant accompagné.*

MÉLODIES avec piano [environ soixante-dix].

CHANSONS POPULAIRES avec piano, violon, violoncelle [cent vingt-six].

ELEGISCHER GESANG, op. CXVIII (avec quatuor).

2 CANTATES pour la mort de Joseph II et l'avènement de Léopold II, s. n.

2 AIRS pour *die schœne Schusterin*, s. n.

2 AIRS de basse, s. n.

AIR de Soprano *Primo Amore*.

AIR *Ah! Perfido*, op. LXV.

TRIO *Tremate Empj*, op. CXVI.

Abschiedsgesang pour trois voix d'homme, s. n.
Gesang der Mœnche pour *Guillaume Tell* de Schiller, s. n.
Opferlied, op. CXXI *b*.
Bundeslied, op. CXXII.
Der Glorreiche Augenblick, cantate, op. CXXXVI.
Germania's Wiedergeburt. } Chœurs, s. n.
Es ist vollbracht. }
Meeresstille und Glückliche Fahrt, Chœur. op. CXII.
Egmont, Ruinen von Athen, Kœnig Stephan, v. plus haut.
Fidelio (Léonore) opéra, op. LXXII.
Christus am Œlberge, oratorio, op. LXXXV.
Messe en *ut* majeur, op. LXXXVI.
Missa Solemnis, op. CXXIII.

II

CORRESPONDANCE DE BEETHOVEN

Beethoven (Ludwig van). *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen.* Herausgegeben von Dr Fritz Prelinger. Wien u. Leipzig 1907, C. W. Stern.

Beethoven's *Sämtliche Briefe.* Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Dr Alf. Chr. Kalischer. Berlin, 1906, Schuster u. Loeffler. Zweite Auflage, bearbeitet von Dr Th. v. Frimmel.

Correspondance de Beethoven (choix), traduction, introduction et notes de Jean Chantavoine. Paris, 1904, Calmann-Lévy.

OUVRAGES A CONSULTER

La bibliographie beethovénienne fournirait à elle seule un volume. On doit se borner à mentionner ici les documents et ouvrages essentiels.

1° BIOGRAPHIE

Breuning (Gerhardt von). *Aus dem Schwarzspanierhause.* Neudruck..... von Dr A. Chr. Kalischer. Berlin, 1907, Schuster u. Lœffler.

Frimmel (Th. von). *Ludwig van Beethoven.* Berlin, 1901, Verlag « Harmonie ».

Frimmel (Th. von). *Neue Beethoveniana.* Neue Auflage. Wien, 1890. Gerold's Sohn.

— *Beethoven-Studien*, 2 vol., 1905 et 1906. München, G. Müller.

— *Beethoven-Jahrbuch*, années 1908 et 1909, 2 vol. München u. Leipzig, Georg Müller.

Nohl (Ludwig), *B.'s Leben*, 4 vol. Leipzig, Günther, 1877.

— *Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart.* Wien, 1871, Braumüller.

— *Eine stille Liebe zu Beethoven.* Berlin, Verlag « Harmonie ».

Prod'homme (J.-G.). *La jeunesse de Beethoven.* Paris, Payot, 1920.

Schindler (Anton). *Biographie von L. van Beethoven*, 3, neu bearb. u. verm. Auflage. Münster, 1860, Aschendorff.

— *Biographie de Beethoven.* Traduction française de Sowinski. Paris, 1864, Garnier.

— *Beethoven in Paris.* Münster, 1842, Aschendorff.

Schweissheimer (Dr W.). *B.'s Leinden.* München, G. Müller, 1922.

Thayer (Alexander-Wheelock), H. Deiters et H. Riemann. *Ludwig van B.'s Leben.* 5 vol. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1901-1910.

Wegeler und Ries. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven.* Neudruck..... von Dr Alfr. Chr. Kalischer. Berlin u. Leipzig, 1905, Schuster u. Lœffler.

— Traduction française par Legentil. Paris, 1839.

Wilder (Victor). *Beethoven.* Paris, 1883, Charpentier

Die Musik. Revue bi-mensuelle. *Beethovenhefte.* Berlin, Schuster et Lœffler.

2° OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA VIE ET L'ŒUVRE

Bekker (Paul). *Beethoven.* Berlin, Schuster u. Lœffler, 1912.

Grove's *Dictionary of music and musicans*, edited by J. A. Fuller Maitland (London, 1904, Macmillan and C°), vol. 1, p. 216 et suiv. Art. *Beethoven*, par Grove, revu et augmenté par J. S. Shedlock.

Indy (Vincent d'). *Beethoven.* Paris, 1911, Laurens.

Lenz (W. von). *Beethoven et ses trois styles*, édition nouvelle par M. D. Calvocoressi. Paris, 1909, G. Legouix.

Marx (Ad. Bernh.). *Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen*, 5te Auflage..., bearb. u. bedeutend vermerht von Prof. Gustav Behncke. Berlin, 1902, Janke.

Moschelès. *The life of Beethoven.* 2 vol. London, 1841. Colburn.

Oulibicheff (A.). *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs.* Leipzig, 1857, Brockhaus.

Wasielewski (W. J. v.). *Ludvig van Beethoven*, 2 vol. Berlin, 1888, Brachvogel u. Ranft.

3° OUVRAGES SPÉCIAUX SUR L'ŒUVRE

A. — Catalogues

Nottebohm (G.). *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven.* Leipzig, 1868, Breitkopf u. Härtel.

Thayer (A. W.). *Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven's.* Berlin, 1865, F. Schneider.

B. — Études et travaux de Beethoven

Nottebohm (G.). *Ein Skizzenbuch von Beethoven.* Leipzig, 1865, Breitkopf u. Härtel.

— *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.* Leipzig, 1880, Breitkopf u. Härtel.

— *Beethoven's Studien.* Leipzig, 1873, Rieter Biedermann.

— *Beethoveniana.* Leipzig, 1872, Rieter Biedermann.

— *Zweite Beethoveniana.* Leipzig, 1888, Rieter Biedermann.

Seyfried (Ignaz, Ritter von). *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, etc., Zweite Auflage von* H. H. Pierson. Leipzig. Hamburg und New-York, 1852. Schuberth u. Cie.

C. — Les sonates

Shedlock (J. S.). *The Pianoforte Sonata*, London, 1895, Methuen and C°.

Czerny (Carl). *Ueber den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein.* Wien, Spina.

— *Ueber den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethovenschen Werke für das Piano mit Begleitung.* Wien, Spina.

Elterlein (Ernst von). *Beethoven's Claviersonaten.* 3e umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, 1866, Matthes.

Nagel (Willibald). *Beethoven und seine Klaviersonaten*, 2 vol. Langensalza, 1903-1905, Beyer.

D. — Les quatuors

Helm (Theodor). *Beethoven's Streichquartette.* Leipzig, 1885, Fritzsch. Nouvelle édition, 1910.

Marliave (J. de). *Les quatuors de Beethoven.* Paris, Alcan, 1923.

E. — Les symphonies

Brenet (Michel). *Histoire de la symphonie à orchestre, etc.* Paris, 1882, Gauthier-Villars.

Colombani (Alfredo). *Le nove Sinfonie di Beethoven.* Torino, 1897, Bocca.

Grove (George, C.-B.). *Beethoven and his nine Symphonies.* London, 1896, Novello.

Prod'homme (J.-G.). *Les Symphonies de Beethoven.* Paris, 1906, Delagrave.

F. — Les Lieder

Curzon (H. de). *Les lieder et airs détachés de Beethoven.* Paris, 1906, Fischbacher.

G. — Fidelio

Jahn (Otto). *Leonore...* Klavierauszug mit Text nach der zweiten Bearbeitung, etc. Leipzig, 1852. Breitkopf u. Härtel.

Kufferath (M.). *Fidelio.* Paris, 1913, Fischbacher.

Prieger (Dr Erich). *Fidelio...* Klavierauszug mit Text nach der ersten Bearbeitung, etc. 2te Auflage. Leipzig, 1908, Breitkopf u. Härtel.

H. — La messe en Ré

Sternfeld (Prof. Dr Richard). *Zur Einführung in L. v. B's « Missa Solemnis ».* Berlin, s. d. Verlag « Harmonie ».

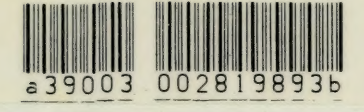
TABLE DES MATIÈRES

LA VIE ET L'HOMME

L'ŒUVRE

ÉVREUX. — IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 2795-8-23.


a39003 002819893b

